



TITLE:

文字之樂 : 梅堯臣晩年の唱和活動と 「樂」の共同體

AUTHOR(S):

緑川, 英樹

CITATION:

緑川, 英樹. 文字之樂 : 梅堯臣晩年の唱和活動と「樂」の共同體. 中國文學報 2002, 65: 32-91

ISSUE DATE:

2002-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/177895>

RIGHT:

文字之樂

——梅堯臣晩年の唱和活動と「樂」の共同體——

綠川英樹

京都大學

はじめに

北宋初期、西曆十世紀後半から十一世紀にかけてのころ、「宋初三體」(晩唐體・白體・西崑體)と呼ばれる三つのスタイルが詩人たちのあいだで盛行していたとされる。このうち、白居易風の淺近な詩風に倣う白體の詩人たち、また李商隱風の豔麗な詩風を祖述する西崑體の詩人たちは、いずれも頻繁な唱和活動を通して、詩人同士の結びつきを強めていた。その具體的な成果として、李昉(九二五—九九八)・李至(九四七—一〇〇二)による『三李唱和集』一卷、また楊億(九七四—一〇二〇)・劉筠(九七〇—一〇三〇)・錢

惟演(九七七一—一〇三四)などによる『西崑酬唱集』二巻を今に傳えている。彼らが果たして嚴密な意味での文學流派を形成していたと言えるのかなど、なお検討すべき餘地を残すものの、宋初の詩壇において唱和詩の創作が大きな比重を占めていたという事實は疑いない。そして北宋中期仁宗の治世下、彼らの後をうけて詩壇に登場した梅堯臣(字聖俞、一〇〇二—一〇六〇)と歐陽脩(字永叔、一〇〇七—一〇七二)のふたりは、前代を凌駕する勢いで唱和活動をくりひろげたのである。

筆者は、北宋詩史において「宋詩的なもの」が形成されていく過程を考察するうえで、歐・梅の唱和活動、なかく梅堯臣の晩年、嘉祐年間(一〇五六—一〇六三)前後に現れた大量の唱和詩創作をゆるがせにすることはできないと考える。宋初からつづく唱和詩繁榮の風氣の中で、彼らはどのようにみずからの唱和活動を展開していったのだろうか。また前代の詩人のそれとはどう異なるのだろうか。以下、第一章と第二章では、まず梅堯臣とその周囲の詩人たちの唱和活動の實態と成果について、主として形式・技

法の面から論じていく。この部分は、梅堯臣らが属した當時の共時的な文學環境を考察する作業になるだろう。つづく第三章と第四章では、當時の詩人たちが唱和する際にしばしば表明する、「文學はたのしい」と感じる創作と受容の心理、觀念について探っていく。具體的には、文學（とくに詩）をめぐる「樂」（快樂、愉悅）の觀念の系譜を上古から北宋中期まで通時的にたどっていき、その中に梅堯臣を位置づけることになるだろう。

共時的な文學環境の特徴と通時的な詩學觀念の系譜、そこから梅堯臣というひとりの詩人が中國古典詩の歴史において持つ意義を明らかにすること、これが本稿のねらいである。

一 統計から見た梅堯臣の唱和詩

南宋・嚴羽（一一九二？—？）は、『滄浪詩話』詩評において「和韻は最も人の詩に害あり。古人は酬唱するに次韻せず、此の風は始めて元・白・皮・陸に盛んなり。本朝の諸賢は、乃ち此れを以て工を闘わし、遂に往復して八九た

び和する者有るに至る」と述べている。^①嚴羽と同様、從來、唱和詩ことに次韻（依韻）詩に對して否定的な意見を持つ論者は多い。今人朱東潤による梅堯臣晩年の唱和詩に對する評價もそうした多數意見を代表するものと言えよう。朱氏は、論文「梅堯臣詩的評價」において次のように述べている。^②

宋代以來、唱和詩は多く、依韻詩も多いが、それは人間本來の感情をうたう作品を言語遊戲の道へといっそう強力に推し上げるものであった。唱和詩というものは一種の惡習である。けれども、沒落した士大夫階級のあいだでは、詩人たちはこの道を進みつづけ、それが悪いことだとも思っていなかった。梅堯臣の若年と中年のころ、こうした詩はまだそれほど多くない。晩年、汴京に住むようになってからは、彼の官位こそ高くなかったけれども、生活は比較的安定し、政治運動の波も大きくなるとならなかった。そこで梅堯臣の依韻詩が多くなり、嘉祐四年（一〇五九）には、一氣

に「和范景仁王景彝殿中雜題三十八首」を作り出すほどであった。また司馬光・錢君倚のふたりが梅堯臣を訪れた際、それぞれ詩一首を作ったのだが、これは元來ごく通常のことだ。ところが梅堯臣は「次韻和司馬君實同錢君倚二學士見過」一首を作り、さらに「次韻和錢君倚同司馬君實二學士見過」一首まで作っており、とりわけ可笑しいことである。ここには士大夫階級が安逸に閑暇を楽しむさまが現れており、大して意義などないのだ。

朱氏の梅堯臣唱和詩への評價についてはしばらく措くとしても、「梅堯臣の若年と中年のころ、こうした詩はまだそれほど多くない。晩年、汴京に住むようになってからは、……梅堯臣の依韻詩が多くな」ったという判断は、基本的に事實に符合している。筆者の統計によれば、梅堯臣の唱和詩は全部で七百四十首を数え、現存する梅詩二千八百餘首の約四分の一をも占める。そのうち、嘉祐元年（一〇五六）に梅堯臣が汴京に居を定める以前は、唱和詩の占める

比率は一九・三%であったのに對し、嘉祐元年（一〇五六）から嘉祐五年（一〇六〇）までの時期、つまり生涯最後の五年間においては、三九・一%を占めるようになる。この數値の變化から、梅堯臣が晩年になって唱和詩に對しますます強い關心を向けていったことがはっきりと見て取れる。さらなる分析のためにも、現存する梅堯臣の唱和詩の數量を制作時期と詩體にしたがって表にまとめてみると、次頁のごとくになる（本稿末尾に附した折綫グラフもあわせて参照されたい）。

この表について、若干説明を加えておきたい。ここで言う「唱和詩」のうち、贈答・分題・賦得の作は統計の對象から外した。これらも廣義の「唱和詩」のカテゴリーに含めることができるだろうが、ここでは便宜上、詩題などから梅堯臣が他者の作品に和したと確定できるものに限って表を作成した。梅堯臣の唱和活動の推移について、おおよその傾向はつかめるだろう。なお詩體の分類のうち、五律に五排三首、七古には雜言體を含める。また現存する詩題に「次韻」「依韻」と記してあっても、梅堯臣の場合、實際

	五古	七古	五律	五絶	七律	七絶	聯句	小計	次韻
天聖九～ 明道二	17 (41.5%)	1 (2.4%)	13 (31.7%)		2 (4.9%)	1 (2.4%)	7 (17.1%)	41	14
景祐元～ 慶曆三	16 (25.0%)	3 (4.7%)	27 (42.2%)	1 (1.6%)	3 (4.7%)	14 (21.9%)		64	39
慶曆四～ 至和二	162 (50.0%)	31 (9.6%)	40 (12.3%)	13 (4.0%)	28 (8.6%)	49 (15.1%)	1 (0.3%)	324	153
嘉祐元～ 嘉祐五	109 (35.3%)	72 (23.3%)	27 (8.7%)		59 (19.9%)	42 (13.6%)		309	212
合 計	304 (41.1%)	107 (14.5%)	107 (14.5%)	14 (1.9%)	92 (12.5%)	106 (14.4%)	8 (1.1%)	738	418

には「依韻」は「次韻」であることがほとんどであり、この表では「次韻」と「依韻」を一括して「次韻」の欄に入れ、煩を避けた。^④

この統計データから読み取れる梅堯臣唱和詩の数量的な特徴は次のとおりである。

第一に、次韻詩の比重が大きいこと。つまり梅堯臣が唱和する際に採った主要な形式は、和韻の中でも最も高度な技法が要求される次韻であつた。とくに嘉祐年間になって、次韻

詩の増加がきわだつて目立っている點に注意したい。嚴羽が指摘していたように、早期の唱和詩は、原唱作品の詩意や題材に和すのみで、韻字を和すことはなかつた。中唐の時期には、元稹（七七九―八三二）・白居易（七七二―八四六）が多數の次韻詩を創作するようになり、「元和體」として當時の人々にもてはやされた。また晩唐になると、皮日休（八三四？―八八三？）・陸龜蒙（？―八八一）のふたりも次韻に強い關心を示し、實驗的な技法を數多く試みた。

しかし、北宋初めの數十年間においては、唱和活動それ自体は非常に盛んであつたものの、次韻を驅使したものとはほとんど見られない。白體と西崑體の詩人たちは、どうやら次韻という技法をさほど重視していなかつたようであり、たとえば『西崑酬唱集』に収める作品は、基本的には題詠の作ばかりである。つまり「南朝」「漢武」「無題」「淚」といった同一の詩題に即して複數の作者が酬唱するものであり、そこには押韻上の競技意識は認められない。ただ西崑體の主唱者である楊億は、その點ほとんど唯一の例外と言ふべき存在で、彼の文集『武夷新集』には五十五首もの

次韻・依韻詩が残っている。とは言え、晩年の梅堯臣が大量かつ集中的に次韻詩を創作したのにはやはり遠く及ばない。押韻法の面において、梅堯臣の唱和詩が宋初の詩人と異なるというのは、看過することのできない特徴であると言つてよい。

第二には、七言古詩と七言律詩の數量がしだいに増加していること。表中前半の第一時期と第二時期、すなわち天聖九年（一〇三二）から慶曆三年（一〇四三）にかけては、梅堯臣の唱和詩の大半を五言古詩と五言律詩で占め、五言體を主とする。これは梅堯臣自身の全體的な創作傾向とも合致する^⑤。ところが、後半の第三時期・第四時期、慶曆四年（一〇四四）以降になると、逆に七古・七律の比率がしだいに上昇していくのである。これはいったい何を意味するのだろうか。一般的に言つて唱和詩とは、原唱作品と同じ詩體を用いて作られるものであり、それに加えてさらに次韻を要求されとなれば、唱和する側の制約はきわめて大きくなる。つまりそれだけ詩作の難度が高いということである。梅堯臣は年齢を重ねるにしたがつて、自分の得意

とする五言體を用いるだけでなく、さらに七言體（とくに雜言が多い）をも使いこなして唱和するようになる。これは、彼自身の詩藝が成熟していき、さまざまなスタイルに對應できるようになった現れなのではないか。

梅堯臣は、實際には洛陽で仕官したばかりのころから、次韻を含む數多くの唱和應酬をはじめている。嘉祐元年（一〇五六）、彼は若かりし當時を回顧して、次のように述べる。

我於文字無一精

我は文字に於いて一も精なること

少學五言希李陵

わく 少くして五言を學び李陵たらんとを希う

當時巨公特推許

當時の巨公 特に推許し

便將格律追西京

便ち格律を將つて西京を追う

……

還思二十居洛陽

な 還お思う 二十にして洛陽に居りしころ

公侯接跡論文章

公侯 跡を接して文章を論ず

文章自此日怪奇

文章 此れより日びに怪奇たりて

毎出一篇爭誦之

一篇を出だす毎に争いて之を誦す

其鋒雖銳我敢犯

其の鋒鋭しと雖も我敢えて犯し

新語能如夏侯湛

新語は能く夏侯湛の如し

〔依韻答吳安勗太祝〕詩、『梅集』卷二十六

「文字に於いて一も精なること無し」というのは謙遜

の辭であるにしても、梅堯臣が若年時より漢魏五言詩のスタイルに學んでいたこと、洛陽に出た後、「公侯」（錢惟演・謝絳・歐陽脩・尹洙らを指す）との酬唱を通して、詩風がしだいに「怪奇」なものに変わっていったことがこの記載からわかる。忘れてはならないのは、この發言自體、吳安勗のために作った「依韻」詩の中で述べられているという點である。相手の筆鋒の鋭さにひるまずに競い合い、「新詞を構うるを善くす」（晉書 夏侯湛傳）る西晉の文學者夏侯湛のようにつねに新しい表現を追ひ求める創作姿勢を、梅堯臣は洛陽時代以來、終始一貫して抱いていたよう

である。

梅堯臣の唱和活動に關して、もうひとつ統計データを補足しておきたい。それは、現存する梅詩から判斷する限りでは、まず他の詩人が詩を詠じ、それに對して後で梅堯臣が和す、こういう形が大多數を占めるといふ點である。換言すれば、梅堯臣が他者に唱和した數が他者による梅堯臣への唱和の數を大幅に上回っているのである。歐陽脩と梅堯臣の唱和を例にとつて言うならば、あわせて百十一首を數える歐・梅唱和のうち、梅堯臣が歐陽脩に對して和したのが實に九十五首（うち次韻詩は四十七首）を占めている。つまり「歐唱梅和」のパターンがほとんどなのである。この點、歐陽脩はどうやら甘んじて後塵を拜していたようであらう。たとえ「少しく筆力を低くして我の和するを容れよ、韻の高絶なるを追ひ難くせしむる無かれ」（病中代書、奉寄聖俞二十五兄）詩、『歐集』卷二、「二紀を周旋して唱和に陪し、凡翼毎に鸞皇に並びて棲む。時有りて勝ちを争うに力を量らず、何ぞ異ならん 弱魯の彊齊を攻むるに」（再和聖俞見答）詩、『歐集』卷五、「仍お約す 多く詩を爲りて準備

し、共に梅老の敵として當たり難きを防がんと」(「招許主客」詩、『歐集』卷十二)などと、梅堯臣の唱和詩創作の熟練と精巧さに舌を巻いている。

次韻唱和という形式は、唱和する側こそ腕の見せどころである。北宋中期にしだいに活潑になってきた次韻唱和活動において、梅堯臣が中核的な位置を占めていたらしいこと、そして彼の「筆力」は歐陽脩をはじめとする周囲の文學者たちによって大いに讃えられ、畏敬されていたことを踏まえたくえて、次章では、その作品をより具體的に見ていきたい。

二 作詩技巧の成熟、精緻化

拙稿「成熟と老いの詩學認識——杜甫から歐・梅まで——」で以前論じたように、北宋中期になると、歐陽脩・梅堯臣たちは「老」という概念を「成熟」として價值的に捉える詩學認識を深めていった。彼らは、作家晩年の創作をとりわけ重視し、それに連動するようにして、作家像そのものがたえず變化し成熟していく存在として描かれるよ

うにもなった。

前章で述べたとおり、梅堯臣が生涯最後の五年間に作った唱和詩は、同じ時期における彼の作品全體の三九・一％にも達する。したがって、梅堯臣晩年の創作を考えるうえで、その唱和活動の實態を説明することが不可欠であると思う。本章では、具體的な作品や關連する評論にもとづきつつ、題材・イメージ(意象)・險韻・禁體などの面から、梅堯臣晩年の唱和活動について検討を加えていく。

(一) 題材とイメージの革新

まずは至和二年(一〇五五)に作られた歐陽脩の「白兔」詩(『歐集』卷五十四)を見てみよう。

天冥冥	天冥冥たり
雲濛濛	雲濛濛たり
白兔擣藥姮娥宮	白兔は藥を擣く 姮娥の宮
玉關金鎖夜不閉	玉關金鎖 夜閉じずして
竄入滁山千萬重	竄入す 滁山の千萬重たるに

滁泉清甘瀉大壑

滁泉は清く甘く大壑に瀉そそぎ

滁草軟翠搖輕風

滁草は軟らかく翠に輕風に搖そよぐ

渴飲泉

渴すれば泉を飲み

困棲草

困つかるれば草に棲む

滁人遇之豐山道

滁人 之に遇う 豐山の道

網羅百計偶得之

網羅百計もて偶たま之を得

千里持爲翰林寶

千里 持ちて翰林の寶と爲す

翰林酬酢委金璧

翰林酬酢するに金璧を委あづて

珠箔花籠玉爲食

珠箔花籠 玉もて食と爲す

朝隨孔翠伴

朝には孔翠の伴に隨い

暮綴鸞皇翼

暮には鸞皇の翼を綴る

主人邀客醉籠下

主人 客を邀きて籠下に醉わしむ

れば

京洛風埃不霑席

京洛の風埃 席を霑うるさず

羣詩名貌極豪縱

羣詩名貌 豪縱を極む

爾免有意果誰識

爾なんじ免 意有りて果して誰か識ら

んや

天資潔白已爲累

天資潔白にして已に累と爲り

物性拘囚盡無益

物性拘囚せられ盡く益無し

上林榮落幾時休

上林榮落して幾時か休やすめん

回首峰巒斷消息

首を回らせば峰巒 消息を斷てり

古代中國において、白兔はきわめて貴重かつ稀少な存在であつたため、瑞獸とみなされていたという。のちには、月に住んで不老長生の靈藥を搗く免のイメージと結びつき、月の精としての神祕性・永遠性が賦予される。こうして「白兔」は、しばしば詩に詠まれるようになり、たとえば李白（七〇一―七六二）「把酒問月」詩（王琦『李太白全集』卷二十）の「白兔藥を搗いて秋復た春なり、嫦娥孤り棲みて誰とか鄰りせん。今人は見ず 古時の月、今月は曾か經て古人を照らせり。古人今人 流水の若く、共に明月を看ること皆な此くの如し。唯だ願わくは 歌に當たり酒に對するの時、月光 長えに金樽の裏を照らさんことを」という有名な句は、月の上で靈藥を搗く白兔を布置することによって、冷寂孤獨の生活を永遠につづけざるを得ない嫦娥の哀しみと人間のはかなさをいっそう際立たせている。^⑧

歐陽脩の詩もこのような傳統的な白兔のイメージを前提としながら、滁州の獵師が白兔をたまたま捕獲し、それを

歐陽脩（當時、翰林學士の任にあった）が高い代價をしはら
 ったて買求め、ペットとして飼育するに至るいきさつをう
 たっている。形式面から言えば、ここではリズム感に富む
 雜言體が用いられる。すなわち三言（二句）↓七言（五句）
 ↓三言（二句）↓七言（五句）↓五言（二句）↓七言（八句）
 という具合に、三言句および對句をなさない七言句一句を
 挿入することによって、全體的に錯落とした破調の感じを
 あたえている。月世界の事物という題材面のみならず、
 「戰城南」や「將進酒」のごとき李白風のスタイルを意圖
 的に選んだ作品であり、「歐陽子の」詩賦は李白に似る」
 （蘇軾「六一居士集敘」という評言にふさわしい^⑨）。もとも
 と神祕性を帯びていた瑞獸を日常的なペットとして描き出
 している點では、いかにも宋詩らしい特徴を具えており、
 表面的には李白を模倣しつつも、實は李白の本質を離れて
 いる。ただし歐陽脩がこの詩で描いた白兔は、ペットにさ
 れたとは言え、「珠箔花籠」の中に身を置き、周圍には

「孔翠」「鸞皇」が配されており、その姿はやはり本來の
 神々しさを失っていない。基本的には、傳統的な白兔描
 寫のコードを遵守していると言えよう。

「羣詩名貌 豪縱を極む、爾 兔 意有りて果して誰か
 識らんや」という句は、白兔を披露された招待客の詩人・
 名士たちに向かつて作詩を促した、いわば歐陽脩の挑發の
 ことばであろう。現存する作品から判斷する限り、この詩
 に對して少なくとも六人が和したことがわかっている。す
 なわち劉攽「古詩詠歐陽永叔家白兔」（『彭城集』卷八）、劉
 敞「題永叔白兔同貢甫作」詩（『公是集』卷十七）、韓維「賦
 永叔家白兔」詩（『南陽集』卷四）、王安石「信都公家白兔」
 詩（『王荊文公詩李壁注』卷十四）、蘇洵「歐陽永叔白兔」詩
 （『嘉祐集箋註』卷十六）、そして梅堯臣の「永叔白兔」詩
 （『梅集』卷二十六）である。これら一連の作品は、次韻詩
 ではなく題詠の作ではあるが、歐・梅によって詩の題材と
 イメージがいかに革新されていったかを見るのにふさわし
 いと考えるので、今ここで組上に上げてみたい。梅堯臣が
 唱和した作品は次のごとくである。

可笑常娥不了事
走却玉兔來人間
分寸不落獵犬口
笑う可し 常娥 事を了らずして
玉兔を走却し人間に來たらしむ
分寸（すんでのところで）獵犬の口

に落ちず

滁州野叟獲以還

滁州的野叟 獲りて以て還る

霜毛茸茸目睛殷

霜毛茸茸として目睛は殷く

紅條金練相繫攢

紅條金練 相い繫攢す

馳獻舊守作異玩

馳せて舊守に獻じ異玩と作す

況乃已在蓬萊山

況んや乃ち已に蓬萊山に在るをや

月中辛勤莫擣藥

月中辛勤にして藥を擣くもの莫し

桂旁杵臼今應閑

桂旁の杵臼は今や應に閑なるべし

我欲拔毛爲白筆

我は毛を抜きて白筆と爲し

研朱寫詩破公顏

朱を研ぎて詩を寫し公の顔を破ら

んと欲す

月・常娥・白兔、いずれも神聖にして高雅なイメージを持つ。ところが梅堯臣はこうした審美的なイメージを笑い飛ばし、破壊しようとする。この作品は、もとより機智

や滑稽の要素が色濃いものではあるけれども、そこには前代文學の傳統に對する宋人の挑戰意識が現れていると考えられる。

いったい梅堯臣が月を詠じる際には、往々にして諸譚を弄し、嘲笑的な態度を示すことが多い。たとえば「雜興」詩（『梅集』卷二十五）には、「東家 月 明を吐けば、西家の犬は争いて吠ゆ。月兔 中天に在り、曾ち何ぞ競いて穢を窺わん。姮娥は夜行すと雖も、淫奔して廢せらるに比する莫かれ。啾啾たる籬下の音、胡ぞ其の喙を鈴ざさざる」という。冗談めいた口振りではあつても、常娥が夫の羿から靈藥を盗み食べて月に奔つたことを「淫奔」（不正常な男女關係。『詩』王風・大車序にもとづく語）と並べて論ずるのは、はなはだおだやかでない。また「雲間月」詩（『梅集』卷二十七）に「雄鳥と牡兔と、萬歳 子を生まず」、「愛月」詩（『梅集』卷二十七）には「素娥 玉兔を領し、孤寡の命も亦た微かなり。堂堂 耀を聞くこと罕に、多く是れ半ば扉を掩う」などという句も見える。月世界に住む神聖なるキャラクターたちを、あるいは揶揄し、あるいは

コミカルに戲畫化している。^⑩

このほか宋末元初の詩論家方回（一二二七—一三〇七）は、歐陽脩の七律「酬王君玉中秋席上待月值雨」詩（『歐集』卷五十七）とそれに唱和した梅堯臣の「和永叔中秋夜會不見月酬王舍人」詩（『梅集』卷十八）の中の詩句を評し、「聖俞和して云う、『自ら嬋娟の賓榻に待る有り』と。人の以て月に代うるに足るを謂うなり。永叔 王君玉に答えて云う、『紅粉尤も宜しく燭下に看るべし』と。燭下に美人を見るは月下に勝るを謂う。固より一時滑稽の言なれども、然れども亦た人情に近くして奇なり」と述べている。^⑪ 美女を月に比擬すること、たがいに隣接させること自體は、とりたててめずらしい手法でもないけれども、歐・梅のこの例ではそれがより下世話なもの、人間臭い話題になっている。従来論じられてきたように、歐陽脩は「人情に近」^⑫ ことをひとつの重要な批評基準としているが、このように人間の情理に合致したものをよしとする詩學觀を抱くことと、實作において、月世界への憧憬や幻想が卑俗で日常的もしくは理智的なものへと轉化して表現される現象とは軌

を一にしており、まさしく「宋詩的なもの」が北宋中期に確立しつづつたことの現れだとみなすことができる。

してみれば、月の持つ審美的イメージの傳統を解體しようとする梅堯臣が、李白風の幻想的かつロマンティズムに彩られた世界觀に異議申し立てをしたとしても、怪しむに足らないだろう。「讀問月」詩（『梅集』卷二十五）と題された作品では、「我讀む 李白の『月に問う』詩、乃ち知る 白や心太だ癡かなるを。明月上に在り爾は下に在り、月行きて豈に獨り君に相い随わんや。白兔藥を擣くも亦た何をか療する、嫦娥孤り棲みて誰にか嫁せんと欲する。古人今人磨滅せられ、問うを休めよ 有りしより來^{このかた}都て幾時なるかを。唯だ長えに金樽の裏を照らす有り、此の言萬世移す可からず。但だ能く自ら酔い 月自ら落つ、夜夜此くの如くんば誰か復た疑わん……」とうたわれる。月・嫦娥・白兔といった神話的、超越的な世界なんぞ我關せずとばかり、梅堯臣は李白の月に對する問いかけをコケにする。彼にとつて、信じられるのはただ眼前にある「金樽」酒という實在だけなのだ。

「永叔白兔」詩の後、梅堯臣はすぐさまつづけて「戲作常娥責」詩（『梅集』卷二十六）を作った。この作品は、いわば「永叔白兔」詩に對する注脚として讀むことができるだろう。ここでは、月や常娥に對する梅堯臣の諧謔ぶり、脱神聖化がいつそうエスカレートしている。

我昨既賦白兔詩

笑他常娥誠自癡

正值十月十五夜

月開冰團上東籬

畢星在傍如張羅

固謂走失應無疑

不意常娥早覺怒

使令烏鵲繞樹枝

嗥噪言語誰可辨

徘徊赴寢牽寒帷

又將清光射我腹

但覺軫粟生枯皮

乃夢女子下天來

五色雲擁端容儀

雕瓊刻肪肌骨秀

聲音柔響揚雙眉

以理責我我爲聽

何擬玉兔爲凡卑

烏鵲をして樹枝を繞らしむとは

嗥噪たる言語 誰か辨ず可からんや

徘徊して寢に赴き寒帷を牽ぐ又た清光を將つて我が腹を射し

但だ覺ゆ 軫粟の枯皮に生ぜしを

乃ち夢に女子 天より下りて來たり

五色の雲は擁す 端容の儀瓊を雕り肪を刻む 肌骨の秀

聲音柔らかく響き雙眉を揚ぐ理を以て我を責むれば 我

爲に聽く

何ぞ玉兔を擬して凡卑と爲さん

百獸皆有偶然白

百獸皆な偶然に白きもの有るも

神靈獨冒由所推

神靈獨り冒すは推す所に由る

裴生亦有如此作

「裴生も亦た此くの如き作有るに

專意見責心未夷

意を専らにして責めらるれば

心未だ夷ただらかならず」

遂云裴生少年爾

遂に云う 「裴生は少年なる

のみ

謔弄溫軟在酒卮

謔弄溫かく軟にかくして酒卮

に在り

爾身屈強一片鐵

爾が身は屈強にして一片の鐵

のごとく

安得妄許成怪奇

安んぞ妄りに怪奇を成すを許

すを得ん

翰林主人亦不愛爾說

翰林主人も亦た爾が說を愛さ

ざるに

爾猶自惜知不知

爾は猶お自ら惜しむ 知るや

知らざるや」と

叩頭再謝女已去

叩頭して再び謝せば 女已に

去れり^⑩

起看月向西南垂

起ちて看る 月の西南に向い

て垂るるを

「永叔白兔」詩を詠じたために立腹した仙女常娥が、その神祕的で美しい姿を梅堯臣の夢の中に現し、「なぜ玉兔を平凡卑俗なものにしたのか」と詰問するという設定である。天に住む神仙と詩人との對話形式で詩が展開し、詩人の夢を通してメッセージが傳達され、最終的に事態の解決をもつて收束するという結構から言えば、この詩から私たちは韓愈（七六八—八二四）の「孟東野失子」詩（『韓昌黎詩繫年集釋』卷六）を想起するかもしれない。しかしながら梅堯臣の筆のもと、唐代の大詩人李白のみならず、常娥でさえも「癡か」であると斷ずるがごとき、いかに戯れとはいえ、唐代の詩人ならこれほど大膽な物言いをするにはやはり躊躇するのではないか。

「玉兔」を「凡卑」なものとしてうたう梅堯臣は、本來「雅」であつたはずの事物を「俗」なものに敢えておとしめると同時に、彼自身のぶざまな姿までもコミカルに描き出す。「又た清光を將つて我が腹を射れば、但だ覺ゆ 軫粟の枯皮に生ぜしを」というような句は、まさにその典型であらう（「軫粟」は「疹粟」に通じ、「鳥肌」を意味する）。清澄で透明な美しさを持つ月は、李白によって優美な題材として繰り返したわれ、數多くの名篇を生んだ。それに反して梅堯臣は、老人のひからびた腹の上に月の光が射し込み、思わず鳥肌が立ったという醜惡な情景を插むことによって、月の美しいイメージを壊そうとしている。そこにはこの詩人の、たんなる惡戯心にとどまらない、既成の美への反撥のようなものさえ感じられてならない。

詩の後半部では、おそらく同時に唱和していたはずの裴姓の青年による作品に觸れつつ、梅堯臣の作品は「怪奇」であるために、「翰林主人」にも愛されぬと言う。「翰林主人」というのは、直接には白兔の飼いたる翰林學士歐陽脩その人を指すと同時に、翰林供奉として唐の玄宗に仕え

た李白をもあわせて指し示すだろう。李白を侮辱した作品を、詩の原唱者たる歐陽脩も、そして李白本人も氣に入らずがないと述べている。

ここで確認しておきたいのは、題詠による唱和といっても、西崑詩人以前のように、たんに特定の題材を各自が競作するのではなく、歐・梅らになると、唱和を通して「我」（自己）と「公」「爾」（相手）との相互コミュニケーションが圖られ、それが作品内部に言及されているという點である。つまり原唱作品を出發點として、唱和を重ねていくにしたがつて作品（應酬された一連の作品）に對して讀みが深まり、主題や修辭の冒險がなされながら、同時に自己と相手との批評的對話が進んでいくのである。むろん、すべてが成功を約束されたわけでは毛頭ないが、そこに新たな意味空間を生み出す可能性が含まれていることは否めない。そうした詩人・作品間の讀みの交通性こそが歐・梅唱和とそれ以前とを隔つ大きな差異であると言えるだろう。さて一方の歐陽脩は、劉攽・劉敞・韓維・王安石・蘇洵そして梅堯臣らの和作を讀んだ後、梅堯臣に一通の書簡を

したため、他の人々が用いているような「常娥・月宮」といった題材ではなく、別の構想で再び白兔を詩にうたつてほしいと依頼する。

前承惠「白兔」詩、偶尋不見、欲別求一本。兼爲諸君所作、皆以常娥・月宮爲說、頗願吾兄以他意別作一篇、庶幾高出羣類、然非老筆不可。亦聞有「與如晦」一篇甚佳、皆乞取。

前に「白兔」詩を惠るを承るに、偶たま尋ねて見えず、別に一本を求めんと欲す。兼ねて諸君の作る所と爲るは、皆な常娥・月宮を以て說と爲す、頗る願う。吾兄他意を以て別に一篇を作らんことを。庶幾わくは高く羣類を出でん、然らば老筆に非ざれば可ならず。亦た聞く「與如晦」一篇有りて甚だ佳しと、皆な取らんことを乞う。

（「與梅聖俞」其四十一、「歐集」卷一百四十九）

歐陽脩の期待にこたえて、梅堯臣は今度は「重賦白兔」

詩（『梅集』卷二十六）を作っている¹⁵。その詩では、韓愈の「毛穎傳」を踏まえて白兔の形象を描出しつつ、同時に自他ともに韓愈の繼承者——「昌黎の後身」と認める歐陽脩を諧謔的にことほぐ藝の細かさを見せており、「老筆」の稱に恥じない表現の成熟ぶりと言えらるろう。

こうして見てみると、晩年の梅堯臣は、よく言われるような「平淡」なスタイルの五言詩ばかりを作っていたわけでは決してなく、むしろこれまで得意としなかった詩體に積極的に挑戦していったことがわかる。たとえば前に挙げた作品においても、「翰林主人亦不愛爾說」「醉翁傳是昌黎之後身」など散文的な句法を詩に取り込んだ技法が頻繁に見られる點、注目に値しよう。「文を以て詩を爲る」ようになるのは、梅堯臣の前期から後期にかけての特徵的な變化であり、ことに晩年の七古・雜言唱和詩に顯著に現れている。これはひとり梅堯臣個人にとどまる傾向ではなく、「宋詩的なもの」がちょうどその當時の詩壇において形成、普及していく指標とも言うべきものであり、そうした動きの中で梅堯臣は中心的役割を果たしていたのである。

(二) 險韻と禁體の試み

歐陽脩『筆說』『李晟筆說』條（『歐集』卷一百二十九）では、梅堯臣の唱和詩について次のように語られる。「適たま聖俞和する所の『試筆』詩を得、尤も精當爲り。余嘗て原甫（劉敞の字）の爲に説く、聖俞の壓韻は和詩に似ず、と。原甫大いに以て知言と爲す。然らば此れ他無し、惟だ熟するのみ」。ここで「試筆」詩というのは、おそらく嘉祐元年（一〇五六）の作「依韻和試筆偶書」詩もしくは「和張〔聖〕民朝謁建隆寺、二次用『寫望』『試筆』韻」詩の二首（ともに『梅集』卷二十六）のうちのいずれかであるかと推定される。前者は「巢・敲・梢・爻」、後者は「邦・降・窗・雙・幢」を韻脚とし、それぞれ「肴」韻と「江」韻に屬する。ともにいわゆる險韻に當たり、中に含まれる常用字の数がきわめて少ない韻部である。後者は『瀛奎律髓』に採られており、頸聯「蜀岡の井味 人猶お品し、隋帝の宮基 闕尙お雙なり」について、方回は「雙」を以て「品」に對するは甚だ工みにして、異世の

鮮なき所なり」とその對句技法の妙を讀えている。「品味」（味を品評する）、「雙闕」（宮殿の兩側に聳える高殿）という習見の語を句の内部で分かち、かつ「雙」と「品」をとものに動詞的に使用して對をつくる點に、梅堯臣の伎倆がさりげなく現れているということだろう。とかく方回の評語に文句をつけがちな清代の紀昀（一七二四—一八〇五）も、この詩については「窄韻の詩は難きも、此れ工穩なり」と讀辭を送っており、梅堯臣の押韻技法のレベルは當時にあったのも、後世の眼から見ても「精當」と稱するに堪えるものだったことがわかる。

險韻の問題について、歐陽脩と梅堯臣はかつておたがいに議論を交わしたことがあり、『六一詩話』（『歐集』卷一百二十八）には當時の生き生きとした對話が記録されている。

得韻窄、則不復傍出、而因難見巧、愈險愈奇、如「病中贈張十八」之類是也。余嘗與聖俞論此、以謂譬如善馭良馬者、通衢廣陌、縱橫馳逐、惟意所之。至於水曲蟻封、疾徐中節、而不少蹉跌、乃天下之至工也。聖俞

戲曰、「前史言退之爲人木強、若寬韻可自足、而輒傍出、窄韻難獨用、而反不出、豈非其拗強而然歟」。坐客皆爲之笑也。

韻の窄きを得れば、則ち復た傍出せず、難に因りて巧を見わし、愈いよ險に愈いよ奇なり、「病中贈張十八」の類の如き是れなり。余嘗て聖俞と此れを論ずるに、以謂えらく、譬如えは善く良馬を馭す者の、通衢・廣陌にては、縱横馳逐し、惟だ意の之く所のままなり。

水曲・蟻封に至りては、疾徐節に中り、而も少しも蹉跌せず、乃ち天下の至工なり。聖俞戯れて曰く、

「前史に退之の人と爲りは木強なりと言うも、若し寬韻なれば自ら足る可きに、輒ち傍出し、窄韻は獨用し難きに、反つて出でず、豈に其の拗強にして然るに非ざらんや」と。坐客皆な之が爲に笑うなり。

歐陽脩は、名馬を御す者の比喻を借りて、「通衢・廣陌」(寬韻)と「水曲・蟻封」(險韻、ここでは「窄韻」)でたくみに手綱をさばく韓愈の押韻技法の腕前を稱賛している。

これはまさに『莊子』天道篇にいわゆる「徐ろならず疾やかならず、之を手に得て心に應ずる」融通無碍の創作境地であろう。引用の前段に「予獨り其の用韻に工みなるを愛するなり」と明言されているように、歐・梅ふたりが韓愈の詩の押韻面になみなみならぬ關心を抱いていたことがここに示されている。

筆者の調査によれば、梅堯臣自身が實作の中で「江」韻を使用すること、およそ十五首にのぼる。^⑮ 少なくとも北宋中期から後期にかけての詩壇において、これはかなり突出した數であると言つてよい。同時代の他の詩人が「江」韻を用いたのは、たとえば歐陽脩がわずかに三首、王安石(一〇二一—一〇八六)が六首(實際には三首連作が二回)、蘇軾(一〇三七—一一〇一)でも七首に過ぎない。梅堯臣に現存する作品數が多いことを考慮に入れても、また王・蘇にはおそらくより難度の高い「尖」「爻」韻の使用例があるにしても、やはりこれは無視できない數字であろう。^⑯ 梅堯臣の場合、明道元年(一〇三二)、洛陽時代に早くも「江」韻を最初に試みた例が認められる。すなわち「希深洛中冬

夕道話有懷善慧大士、因探得「江」字韻聯句」（『梅集』卷二）がそれである。これは梅堯臣が妻の兄謝絳（字希深、九九四—一〇三九）とともに聯句を卷いたときに、たまたま「江」韻を探り得たものであるから、必ずしも積極的な意志をもって挑んだものではないかもしれない。「江」韻の使用は、慶曆以前にも時として見受けられるものの、より顯著になるのは皇祐年間以降のことである。皇祐元年（一〇四九）の作、「古柳」詩（『梅集』卷十九）を見てみよう。

岸側古大柳

岸側に古き大柳あり

誰種臨長江

誰か種えて長江に臨ましむ

中自出蠹蝸

中に自ら蠹蝸出で

百歲成枯腔

百歲 枯腔と成る

忽值漲流沒

忽ち漲流の沒するに値い

槎牙綴旌幢

槎牙 旌幢を綴る

腹膚藏蛟龍

腹膚 蛟龍を藏し

半夜雷砰諱

半夜 雷は砰諱たり

飛霆痕尙白

飛霆の痕は尙お白く

文字之樂（綠川）

如斬馬陵龐 馬陵の龐（龐涓）を斬るが如し

倏爾巨電至

倏爾として巨電至り

萬弩聲裂鉦

萬弩の聲は鉦かみを裂く

又爲狂風摧

又た狂風に摧かれ

所殘惟朽椿

殘す所は惟だ朽椿のみ

……

吾交評韓詩

吾が交 韓詩を評す

險韻古莫雙

險韻 古えより雙ぶもの莫しと

安得共詠此

安くにか得ん 共に此れを詠ずるを

但嗟各他邦

但だ各おの他邦にあるを嗟く

長い歲月のあいだ荒れ狂う風雨にさらされ、朽ち果てた「古柳」のグロテスクなさまを、奇怪な比喻と生硬な措辭によつて描き出している。讀者の耳目を聳やかさずにはおかないこの風格は、明らかに韓愈の詩を祖述したものである。しかも三十句一韻到底であるにもかかわらず、さほど無理を感じさせず、梅堯臣の險韻作品の中でも成功した部類に入ると言つてよいだろう。

末尾の「吾が交 韓詩を評す」云々は、まさに『六一詩話』の記載と一致する。この詩が書かれた時点では遠く「他邦」にあつてともに競作することがかなわなかつた歐陽脩も、二年を経た皇祐三年（一〇五二）には「廬山高贈同年劉中允歸南康」詩（『歐集』卷五）を完成させ、梅堯臣と交わした議論を自作の中で實踐することができた。その詩は、「江」韻を驅使しながら廬山の萬景を雜言體のリズムに乗せて豪放にうたいあげたものであり、歐陽脩の自負する代表作となつてゐる。しかし先に述べたように、現存する歐詩のうち「江」韻の作品は「廬山高」詩を含めてわずか三首に過ぎないのに對し、梅堯臣はこの後も倦むことなく險韻の試みをつづけていたのである。とりわけ壓卷なのは、至和元年（一〇五四）に連續して「送潘歙州」「依韻自和送詩潘歙州」「三和寄潘歙州」の三首（ともに『梅集』卷二十四）を作つたことであらう。自身の作品にみずから次韻するという形態の唱和は、後の蘇軾らによつてしばしばおこなわれるようになるが、梅堯臣の試みはその先驅けとなるものであつた。ましてや「江」韻を連用して唱和す

るのは、凡百の詩人のよくするところではあるまい。歐陽脩が言うように「聖俞の壓韻は和詩に似ず」、さながら單獨の作品のような自然な表現を保つていたというのが本當であるとするならば、同時代の人々から驚歎され、尊崇の的となつたのも無理はない。

さて梅堯臣と歐陽脩は、白という色彩にもひとかたならぬ關心を寄せていたふしがある。先に論じた白兔のほかに、彼らはしばしば白鶴・白鸚鵡・白鷗・澄心堂紙など白い事物を詩に詠むことを偏愛する。白色は無彩色であるため、もろもろの色彩のうちでもことばで表現することがとりわけ難しく、おそらくそれゆえに、歐・梅らは敢えて白色の題材に挑み、その伎倆を顯示しようとするのだらう。白という屬性を持つ雪もまた彼らが好んでうたつた主題のひとつであり、しかも特殊な表現技法——「禁體物語」を使用している點、注目に値する。

「禁體物語」（物を體する語を禁ず）という語は、蘇軾「聚星堂雪」詩の序に「元祐六年十一月一日、雨を張龍公

に禱りしとき、小雪を得、客と聚星堂に會飲す。忽ち憶う歐陽文忠公 守と作りし時、雪中 客と約して詩を賦するに、體物の語を禁じ、艱難の中に於て特に奇麗なるを出だせしを。爾來四十餘年、繼ぐ者有る莫し」とあるのがその最も早い用例である。²⁰「禁體物語」は、後につづまって「禁體」、あるいは「白戰體」と呼ばれることもある（以下、本稿では「禁體」に統一して用いる）。この表現技法は、唐代の杜甫（七一二—七七〇）・韓愈らの詩人によって開拓され、歐陽脩に至って初めて明確な一スタイルとして呈示されたというのが通説である。

皇祐二年（一〇五〇）、歐陽脩は、呂公著・王回・劉攽らとともに潁州聚星堂に宴集した際、この技法を用いて競作したと伝えられている。歐陽脩の七古「雪」詩（『歐集』卷五十四）の題下には「玉・月・梨・梅・練・絮・白・舞・鵝・鶴・銀等の字は、皆な用うる勿かれと請う」という注もある。では、禁體とは具體的にいったいどのような表現を禁じたもののだろうか。程千帆・張宏生「火與雪：從體物到禁體物——論白戰體及杜・韓對它的先導作用」は、

禁體の作品において使用禁止となる表現のルールを以下のように概括している。²¹

- ① 客觀的事物の外部特徴を直接に形容することば、たとえば雪を描くのに「皓」「白」「潔」「素」などの語を用いること。
- ② 客觀的事物の外部特徴を比喻することば、たとえば雪を描くのに「玉」「月」「梨」「梅」「鹽」「練」「素」などの語を用いること。
- ③ 客觀的事物の特徴およびその動作を比喻することば、たとえば雪を描くのに「鶴」「鷺」「蝶」「絮（柳絮）」などの語を用いること。
- ④ 客觀的事物の動作を直接述べることば、たとえば雪を描くのに「飛舞」などの語を用いること。

創作する側にとつて、表現技法のうえでこれほど多くの制限がある場合、あたかも手かせ、足かせをしたまま舞蹈するがごとく、その難度はきわめて大きいと言いはかない。

實際、聚星堂における禁體の試みでは、おそらく歐陽脩ただひとりの作品が今に至るまで流傳するのみであり、同坐していた他の客の作品は亡佚して見ることができない。唱和のつどいとして參會者全體がどのような成果をあげたのか、今となつては、まったく判斷するすべがないのである。

この點について南宋の葉夢得『石林詩話』卷下では、「詩に體物の語を禁ずるは、此れ詩を學ぶ者類能く之を言うなり。歐陽文忠公 汝陰に守たりしとき、嘗て客と雪を聚星堂に賦し、此の令を舉ぐるに、往往にして皆な筆を闇きて下す能わず」と言い、參會者たちがぐうの音をあげるほど難しい技巧だとする。ならば歐陽脩の作品のみ世に傳わるのは、彼だけが成功を収めたからなのだろうか。清人の賀裳に至つては、そもそも歐陽脩や蘇軾の禁體作品そのものが「殊に觀るに足らず」として、この技法について辛辣な批評を下している。^{②③}ただ、作品の實際の出來不出來を云々する以前に、まずはこうした禁體の制限を取えてみずから課することによつて、陳腐な表現を避け新たなことばの冒險をおこなおうとした、その實驗精神を多とすべきであ

ろう。

さて梅堯臣はというと、歐陽脩が潁州で禁體の技法を試みた一年前、父の梅讓が病歿したため故郷宣城に歸つて服喪中であり、聚星堂でのつどいに赴くことは實質的に不可能であつた。九年を隔てた嘉祐四年（一〇五九）になつて、梅堯臣は歐陽脩の「對雪十韻」（『歐集』卷十三）に次韻した「次韻和永叔對雪十韻」（『梅集』卷二十九）という作品を作っている。原注に「玉・月・梨・梅・柳絮・粉は皆な用いず」と明記されているように、この詩は禁體であることがはっきりとわかるものである。實は歐陽脩の原唱作品は、「雪」「飄」といった語を使用しており、前述のルールに照らすならば必ずしも嚴格な意味での禁體とは言えない。^{②④}ところが、梅堯臣のほうはみずから取えて困難を求め、禁體に挑んで歐陽脩と競おうとするのである。以下に、詩の全文を舉げておこう。

紛紛何亂目

紛紛として何ぞ目を亂す

凜凜自開門

凜凜として自ら門を開く

著莫風難定

さもあらばあれ 風の定まり難きを

侵凌物已繁

侵凌して物は已に繁し

裝成新樹色

装いは新樹の色を成し

遮盡古苔痕

遮い盡くす 古苔の痕

冷入梁王苑

冷は梁王の苑に入り

清乘衛國軒

清は衛國の軒に乗ず

欺貧凍蓬華

貧しきものを欺りて蓬華に凍り

增險想轅轅

險を増して轅轅を想う

小隙皆能及

小隙 皆な能く及び

洪爐逼不溫

洪爐 逼るも温からず

雲衣隨處積

雲衣 隨處に積もり

水甲等閒屯

水甲 等閒に屯す^{たじろ}

團戲爲丸轉

團戲 丸轉と爲し

堆雕作獸蹲

堆雕 獸蹲と作す

豈愁穿破履

豈に破履を穿くを愁えんや

幸喜有清樽

幸いにも喜ぶ 清樽有るを

誰問諸公子

誰か問う 諸公子の

高樓與後園

高樓と後園と

歐陽脩が聚星堂で作った「雪」詩とは異なり、詩體は五言排律である。つまり禁體という制約以外に、格律や對句によつても強く縛られ、加えて歐陽脩の原唱作品に次韻しなければならなかったため、その難度はいっそう高くなる。このとき一緒に唱和したと考えられる作品として、劉敞の「和永叔對雪次韻」詩（『公是集』卷二十六）が残存しているが、これもまた五排の次韻詩である。歐陽脩が聚星堂で禁體制作を試みた後、梅堯臣も、明言こそしないものの、實際にはこの表現技法にかなり興味を持っていたようである。たとえば「次韻三和景仁對雪」詩（『梅集』卷二十九）は、同じく嘉祐四年（一〇五九）の作であり、一部の句に「玉」「粉」といった字が用いられている點、いささか禁を犯す嫌いがあるとは言え、全體として見ると、おおむね禁體の表現ルールにのっとって書かれている。この作品は、實は「次韻范景仁舍人對雪」詩（『梅集』卷二十八）、「次韻和景仁對雪」詩（『梅集』卷二十九）とつづく一連の作品を繼いで三度目に次韻されたものであり、歐陽脩はこれに對して次のように評している。「昨夜再び『和景仁雪』詩を

讀むに、甚だ妙なり。兼ねて韻の難きを以てせば、如何にして和す可けんや。且く祇だ『歳日書事』一篇に和し得たるのみ」と。^{②③}この次韻詩三首を通覽してみると、若干のルール違反が指摘できるとは言うものの、いずれも雪を比喻する際の常套字句をあとう限り避けようとする態度が明確に認められ、その表現技法はほとんど禁體に近いものである。しかも、梅堯臣が三度にわたって范鎮（字景仁、一〇〇八—一〇八九）の作品に次韻したということは、唱和詩である以上、相手側もまた同様に禁體の手法を用いたと推測するのが自然であろう。とすれば、皇祐五年（一〇五三）に歐陽脩が聚星堂で客人とともにおこなった禁體制作の試みは、決して一回限りの偶發現象に過ぎなかったのではなく、むしろ梅堯臣を含む同時代の詩人たちに少なからぬ波紋を投げかけた、いわば文學的事件であつたと考えるべきなのだ。そして他者への次韻というさらなる制約のもと、梅堯臣は敢然と難題に挑んだのである。したがって、蘇軾が後年に語った「爾來四十餘年、繼ぐ者有る莫し」というのは、精確に言えば正しくない。蘇軾が元祐年間に再び禁

體を顧みる以前にも、この技法を繼承し發展させていった詩人たちは、確乎として存在していたのである。

歐陽脩・梅堯臣・劉敞（おそらくはさらに范鎮を含む）詩人たちが汴京にて禁體制作を試みていた同じ年の嘉祐四年（一〇五九）には、四川から上京してきた青年蘇軾も歐陽脩に倣つて、「江上值雪、效歐陽體、限不以鹽・玉・鶴・鷺・絮・蝶・飛舞之類爲比、仍不使皓・白・潔・素等字、次子由韻」詩（『蘇軾詩集』卷二）を作っている。私たちは、こうした新しい技法の實驗を孤立した、偶然的現象と捉えるのではなく、當時の文學環境というコンテクストの中に置いて、その意義を再考しなければならない。^{②④}

以上を要するに、梅堯臣という詩人は、質・量ともに當時の唱和活動における中心人物であり、實際に相應の名聲と贊譽を勝ち得ていた。しかも彼は唱和詩をたんなる社交の道具としておざなりに應酬するのではなく、むしろそれを通して詩的言語の變革を圖つていたと言える。この點については、宋人の筆記の中に同時代人による梅堯臣の創作

姿勢をめぐる發言が幾つか記載されているのを参照できよう。たとえば『邵氏聞見後錄』卷十八には、「東坡の『陳傳道書』に云う、傳道 日ごとに一詩を課すを知る、甚だ善し、此の技は高才と雖も、甚だ習うに非ざれば工みなる能わず」と。蓋し梅聖俞の法なり。又た韓少師云う、梅聖俞 詩を學びし日、象を賦するの工を極めんと欲し、『挑燈杖子』詩を作ること尙お數十首なり」とある。毎日一首の詩を作ること課題にしていた、という梅堯臣の法の具體的な説明については、孫升述、劉延世錄『孫公談圃』卷下に「公（孫升）昔 杜挺之・梅聖俞と舟を同じくして汴を遡りしとき、聖俞の詩を吟ずるを見るに、日ごとに一篇を成し、衆の能く和する莫し。因りて密かに聖俞の如何に詩を作るかを伺えば、蓋し寢食游觀のときも、未だ嘗て吟諷思索せずんばあらざるなり。時時 座上より忽ち引き去り、筆を奮いて一小紙に書き、箒袋の中に内れたり。同舟のもの切かに取りて觀れば、皆な詩句なり。或いは半聯、或いは一字、他日詩を作るに、用う可き有れば之を入る。或るひと云う、『作詩無古今、惟造平淡難』は、乃ち

文字之樂（綠川）

箒袋の中に書く所なり」というエピソードが傳わっている。『平淡』な詩風で知られる詩人が「詩を作るに古今無し、惟だ平淡に造ること難し」（讀邵不疑學士詩卷、杜挺之忽來、因出示之、……）詩、『梅集』卷二十六）という句を實はストツクとして前もって袋に貯めておいた、というのはなかなかおもしろい話柄であるが、事の眞偽はさておき、梅堯臣がこのように日頃から表現の練磨を重ねることによつて、餘人の及ばぬ精緻で成熟した詩句を作り出していたこと、そして當時においてそれが衆目の一致するところであつたことを、ここから窺い知ることができる。

三 文學は「樂」しみか

前章までは、嘉祐年間前後を頂點として、梅堯臣と歐陽脩たちが旺盛な唱和活動を展開していたことを見てきた。ならば、こうした活動を支える心理的な基盤はどのようなものだろうか。筆者は、以下の第三章および第四章において、歐・梅ら當時の文學者たちが文學（詩）を創作し受容するうえでの心理、觀念について探つていこうと思う。

一言以て之を蔽うならば、すなわち「樂」——たのしみ（快樂、愉悅）こそがキーワードになるであろう。北宋の詩文革新における「樂」の主題については、すでに程杰「詩可以樂——北宋詩文革新中「樂」主題的發展」に比較的詳細な論述がなされており、筆者も大いに啓發を受けた。ただどういうわけか、程氏論文では文學そのものに對する「樂」については、ほとんど論及されない。たしかに文學主題としての「樂」と文學そのものを「樂」と捉える觀念というふたつの問題は、相互に關連し合うものだろう。しかし兩者を分けて考察したほうが議論の筋道と問題の所在をよりはっきりと浮き彫りにできる、と筆者は考える。そこで本稿では程氏論文の成果の上に立ちつつ、「文學のたのしみ」という觀念についていささか補充を試みていきたい。

歐陽脩の作品を讀んでいると、再三にわたって文學を作るたのしみや作品を讀むよろこびに言及していることに氣がつく。例を挙げるなら、「自敘」詩（『歐集』卷五十一）に「文酒 聊か相い歡ぶ」、「鎮陽讀書」詩（同卷二）に「嗟あは

我れ一に何ぞ愚かなる、得るを貪りて自ら量らず。平生筆硯を事とし、自ら文章を娛しむ可し」、「河南府司錄張君墓表」（同卷二十五）に「文僖公善く士を待し、未だ嘗て責むるに吏職を以てせず、而して河南は又た名山水多く、竹林茂樹、奇花怪石、其の平臺清池の上下、荒墟草木の間、余 日び賢人長者に従いて詩を賦し酒を飲み以て樂しむと爲すを得たり」、「跋李翰林昌武書」（同卷七十三）に「李翰林の詩筆を覽るに、故時の朝廷儒學侍從の臣の、未だ嘗て篇章翰墨を以て樂しむとせずんばあらざるを見るなり」、「與韓忠獻王」其の一（同卷二百四十四）に「伏して念うに脩は材薄く力弱く、世の用うるに堪えず、徒らに能く少しく文字の樂しみを以て事と爲すのみ」など、枚舉に暇がない。^③

文學とは果たしてたのしいものなのだろうか。何をいまさら自明なことをと笑うむきもあろうが、そもそも「樂」Ⅱ「たのしみ」という情感自體、歴史的な變容をさまざまに被りながら形成されていくものであり、現代の私たちが考えるのと同様に中國古代の文學者たちも文學をたのしん

でいた、とするのは早計に過ぎよう。快樂原則として可變的なものである。では、中國古典文學において、「文學のたのしみ」という觀念はどのように自覺、形成され、また再編される過程をたどったのか、そしてその「たのしみ」とは具體的にどのような意味を内包するのだろうか。「文學のたのしみ」についての言説の検討に入る前に、まずは先秦上古思想における「樂」の情感について略述しておきたい。

(一) 「樂」の思想的基盤

文學に限らず、「樂」という情感を獲得することは、中國古代思想、ことに儒家の傳統において至高の價值として追求されるべき目標、境地であった。たとえば『論語』雍也篇には、孔子が弟子の顔回を稱賛した「賢なる哉、回や。一簞の食、一瓢の飲、陋巷に在り、人は其の憂いに堪えず、回や其の樂しみを改めず。賢なる哉、回や」という發言が記されている。同じく雍也篇には「之を知る者は之を好む者に如かず、之を好む者は之を樂しむ者に如かず」とあり、

ある對象・事物について「知る」ことよりも「好む」ことを、「好む」ことよりも「樂しむ」ことを優位に置く孔子の思考法が窺える。また述而篇には、葉公が子路に孔子の人と爲りを問うて子路がそれに答えなかつたのに對し、
「女^{なんなん}奚ぞ曰わざる、其の人と爲りや、憤りを發して食を忘れ、樂しみて以て憂いを忘れ、老いの將に至らんとするを知らざるのみ」と孔子が語つた例もよく知られる。そもそも「亦た説ばしからずや」「亦た樂しからずや」で始まる『論語』の冒頭からして、たのしみやよろこびに満ちあふれているではないか。

「樂」という情感は、『論語』においてすでに高い價值を付與されていたが、後の『孟子』『莊子』などの著作でも、道德的な概念規定の強化がいっそうどこかれ、またそれぞれ多彩なニュアンスを帯びながら、ひきつづき重視されていく。たとえば『孟子』離婁上では、人間社會の秩序となる道德が音樂を媒介とすることによって「樂」という情感が発生すると説く。

孟子曰、「仁之實、事親是也。義之實、從兄是也。智之實、知斯二者弗去是也。禮之實、節文斯二者是也。」

樂之實、樂斯二者。樂則生矣、生則惡可已也、惡可已、則不知足之蹈之舞之。

孟子曰く、「仁の實は、親に事うること是れなり。義の實は、兄に従うこと是れなり。智の實は、斯の二者を知りて去らざること是れなり。禮の實は、斯の二者を節え文ること是れなり。樂の實は、斯の二者を樂しむ。樂しめば則ち生じ、生ずれば則ち惡んぞ已む可けんや。惡んぞ已む可けんとなれば、則ち足の之を蹈み手の之を舞うを知らず。」

『禮記』樂記や『荀子』樂論に「樂なる者は、樂なり」

（音樂とは、愉樂のことである）と定義されるように、ここでも「樂」ということばの多義性を意識したレトリックを用いつつ、「樂」（音樂）の根本的内容は、仁と義の兩者を「樂」しむこと（愉樂）であるとする。そして「樂」しむことによって、親につかえ兄に従う心が生じ、最後にはひ

とりに手足が舞い踊るようになる、と言うのである。つまり、音樂はたのしみの情感に根ざすものであるが、そのたのしみの対象はあくまでも仁や義といった道德でなければならぬ。

『孟子』盡心上に提起された君子の「三樂」もまた基本的には道德的見地から規定されたものであり、父母兄弟が無病息災であること（第一の樂しみ）、仰いで天に對して恥ずかしいことがなく、俯しては他人に對して後ろめたいことがないこと（第二の樂しみ）、天下の英才を教育すること（第三の樂しみ）を擧げてゐる。つづく箇所では孟子は、こうした君子の三つのたのしみは天下に王たることは關係ないと述べ、「君子」と「王」とのあいだに綫を引き、區別するかのようである。

ところが『孟子』の別の條には、爲政者として民と「樂」を共有する、という考え方が述べられており、「樂」という情感の持つ社會性、集團性がむしろ志向される。次に引用する『孟子』梁惠王下の一節では、「樂」をめぐる齊王と孟子の對話が記載されている。齊王が音樂を愛好す

ることを莊暴という人物から傳へ聞いた孟子は、しばらく経つたある日、齊王に直接謁見する。

他日、見於王曰、「王嘗語莊子以好樂、有諸」。王變乎色、曰、「寡人非能好先王之樂也、直好世俗之樂耳」。

曰、「王之好樂甚、則齊其庶幾乎。今之樂猶古之樂也」。

曰、「可得聞與」。曰、「獨樂樂、與人樂樂、孰樂」。曰、「不若與人」。曰、「與少樂樂、與衆樂樂、孰樂」。曰、「不若與衆」。

他日、(孟子)王に見えて曰く、「王嘗て莊子(莊暴)に語ぐるに樂を好むを以てせり、諸有りしや」と。王色を變えて、曰く、「寡人は能く先王の樂を好むには非ず、直だ世俗の樂を好むのみ」と。曰く、「王の樂を好むこと甚だしければ、則ち齊は其れ庶幾からん。今の樂は猶お古えの樂のごときなり」と。曰く、「聞くを得可きか」と。曰く、「獨り樂を樂しむと、人と與に樂を樂しむと、孰れか樂しき」と。曰く、「人と與にするに若かず」と。曰く、「少なきと與に樂を樂

しむと、衆おおきと與に樂を樂しむと、孰れか樂しき」と。

曰く、「衆きと與にするに若かず」と。

この記載でも、「樂」(音樂／愉樂)の雙關語的レトリックによって對話が進行していくため、どの「樂」の字を「音樂」とし「愉樂」とするのか注釋者によって解釋が分かれるが、今とりあえず右のように讀んでおく。注目すべきは、獨りだけあるいは少人數で(音樂を)たのしむよりも、多くの人々とそのたのしみを共有するほうがより「樂」であるという認識が示される點である。さらには、音樂の比喩をふまえながら、孟子はこの條の結びとして「此れ他無し、民と樂しみを同じくすればなり。今王は百姓と樂しみを同じくすれば、則ち(眞の意味での)王たらん」とまとめ、爲政者としてのあり方を説いている。同様のことは、梁惠王上でも「古えの人は民と偕に樂しむ、故に能く樂しむなり」と見える。これを敷衍して言うならば、孟子の提起する「樂」という概念は、ひとりよがりのもの、他者を排除するものではなく、より社會的、集團的

な廣がりを持つものである。

一方、先秦諸子の中でも、『莊子』において提起される「樂」はいささか異なつた様相を呈している。次に引く讓王篇の記述は、明らかに前出『論語』雍也篇の「其の樂しみを改め」ない顔回像を意識しつつも、仕官を拒絶し隱逸的な生活を志向する態度へと巧妙なすり替えがなされている。

顔回對曰、「不願仕。回有郭外之田五十畝、足以給飢粥。郭内之田十畝、足以爲絲麻。鼓琴足以自娛。所學夫子之道者足以自樂也。回不願仕」。

顔回對えて曰く、「仕うるを願わず。回は郭外の田五十畝有り、以て飢粥を給するに足る。郭内の田十畝、以て絲麻を爲むるに足る。琴を鼓して以て自ら娛しむに足る。夫子に學ぶ所の道なる者は以て自ら樂しむに足るなり。回は仕うるを願わず」と。

讓王篇は『莊子』の「雜篇」に屬しており、原々莊子の

思想とはある程度距離があると想定されるが、このような隱逸的な「樂」あるいは「娛」は、後で述べるような隱士が文學によつてみずから閑居生活をたのしむ、という態度を準備するものであらう。

中國の古代思想において重視される「樂」とは、道德的な修養をその基礎としつつ、一方では爲政者がより多くの民衆と「樂」を共有するというような集團性を志向する要素があつたこと、もう一方では隱逸的な生活に自足する個人性を強調する要素もあつたこと、この二點をまずは確認しておきたい。節を改め、次は「文學のたのしみ」という觀念を述べた言説そのものに焦點を當てて論述しよう。^⑪

(二) 隱逸のたのしみ、唱和のよろこび

こんにち私たちの用いる「文學」の概念に相當する領域について、そこから快樂や愉悅を感じる、と表明する言説の萌芽としては、つとに「毛詩大序」に遡ることができる。その冒頭には、「心に在りては志と爲り、言を發しては詩と爲る。情は中に動きて言に形なづわる、之を言いて

足らず、故に之を嗟嘆す。之を嗟嘆して足らず、故に之を永歌す。之を永歌して足らざれば、手の之を舞い、足の之を蹈むを知らざるなり」とある。つまり、内心の情感の動きがことばによって「詩」（歌）となって表現され、さらにはひとりで手が舞い足が踊るように、人々の興奮を引き起こすという。『尙書』堯典や『禮記』樂記をはじめとした上古の文獻においては、しばしば詩歌・音楽・舞蹈が三位一體となった創作原理が提起されているが、そうした原始社會の呪術的色彩を帯びた文藝觀は、漢儒による「毛詩大序」のこの記述の中にも痕跡をとどめている。しかしながら「大序」全體を見わたすならば、——『孟子』離婁

上の「樂」が仁と義の二者をあくまで前提としていたように——詩の諷諫や民衆教化の效用がより強調されたものとなっている。すなわち、ここで言われる詩を生み出したのしみというのは、決して單純な娛樂文學とか遊戲文學という意味合いではなく、むしろ儒家的な詩教思想と緊密にむすびついたものなのだ。古代ギリシアでは、かつて「詩作品がただ教化する（有用である）だけでよいのか、或は娛

樂にもならねばならぬのか」という二項對立的な問題設定がなされたというが、中國古代においては、たとえそれが建前であるにしろ、儒家思想と「文學のたのしみ」という考え方とのあいだには齟齬や矛盾が生ずることなく、圓滿な解決がもたらされていたのである。

文學そのものをたのしむ、という觀念が文學論の中で明確に自覺されるようになったのは、おそらく西晉の陸機（二六一—三〇三）に始まるだろう。賦の文體によって文學創作のさまざまな側面を論じた「文賦」（『文選』卷十七）には、次のような言い方が現れている。

伊茲事之可樂、固聖賢之所欽。

伊れ茲の事の樂しむ可きは、固より聖賢の欽む所なり。

「茲の事」というのは、文學創作を指す。文學を通してたのしみを感得すること、これは古來、聖賢たちが重視し希求してきたことであるという。この點について、程千帆

『文論十箋』は、魏の文帝曹丕（二八七—二三六）の『典論』論文（『文選』卷五十二）に云う「蓋し文章は經國の大業にして、不朽の盛事なり。年壽は時有りて盡き、榮樂は其の身に止まる。二者は必至の常期にして、未だ文章の窮まり無きに若かず。是を以て古えの作者は、身を翰墨に寄せ、意を篇籍に見わし、良史の辭を假らず、飛馳の勢に託さずして、聲名自ら後に傳わる。故に西伯は幽とまれて『易』を演のべ、周旦は顯われて『禮』を制し、隱約を以て務めずんばあらず、康樂を以て思ういを加くさず」という箇所を引き、「聖賢の欽む所、殆ど此の謂いなり」と説明する。^③程氏の引證はたしかに首肯できるものではあるが、ただ『典論』論文の記述では、文學が「聖賢の欽む所」であることの説明にはなっていない、どのような意味において「樂しむ可き」ものなのか、その直接の説明にはなっていないのではないか。「文章」の不朽性とそれによって作り手が後世に名を垂れるという效用をはつきりと宣言してはいるものの、果たしてそれだけが「樂」の内容なのだろうか。陸機の言い方自體かなり抽象的であるため、「樂しむ

可き」文學創作の具體的なニュアンスや表現がいったいどういうものなのか、今ひとつ把握し難いと言えよう。

一方、この箇所について、錢鍾書は「可樂」と「作文解愁」という發想とを結びつけて説明しようとする。錢氏は陸機の弟陸雲（二六—三〇三）の「與兄平原書」其の十五に云う「文章は既に自ら羨む可く、且つ愁いを解き憂いを忘るるも、但だ之を作ること工みならず、勞を煩わせて力を棄つ、故に久しく意を絶つのみ」、あるいは其の二十一に云う「雲は久しく意を文章に絶つも、前日敦くせらるる由りの後、文を作りて愁いを解く。聊か復た數篇を作り、爲に復た爲る所有りて以て憂いを忘れんと欲す」といった例を旁證としている。^④しかし釜谷武志が指摘するように、錢氏の言う「作文解愁」と「文學のたのしみ」という認識をまったく同質のものとみなしてよいか否かは、さらなる検討を要するだろう。^⑤「作文解愁」の先にある最終的な目標は、おそらくそこから快樂や愉悅を獲得することにあるのだろうが、そうした考え方が生まれた背景として、魏晉期における「悲しみを以て美と爲す」という現象に着目し

なければならぬ。つまり悲しみや憂いの感情を美しいものだとみなす審美的心理が當時普遍的であつたことのいわば裏返しとして、文學を創作して憂愁を解消するという文學觀念が發生した、と考えられるのである。言い換えれば、「文學のたのしみ」そのものを積極的に捉えようというよりも、悲しみや憂いの感情を取り除くこと、あるいはそうした感情を文學作品の中に表現することのほうにより重心が置かれているのであり、このような悲愁を前提とした「作文解愁」と、後に北宋の詩人たちによつて唱えられた「文學のたのしみ」という言説とのあいだには、その具體的な概念規定においてなお大いに徑庭がある、と筆者は考へる。

さて「文學のたのしみ」は聖賢が追ひ求めていたものだ、という認識について、北朝・齊の顔之推（生卒年不詳）による『顏氏家訓』文章篇の記述は、「文賦」よりもやや具體性を増している。「夫れ文章なる者は、原と五經に出づ」と冒頭に述べ、文章の各ジャンルがそれぞれ經書を淵源とすることを指摘したうえで、次のようにまとめられている。^⑤

文字之樂（綠川）

至於陶冶性靈、從容諷諫、入其滋味、亦樂事也。行有餘力、則可習之。

性靈を陶冶し、從容として諷諫し、其の滋味に入るに至りては、亦た樂事なり。行ないて餘力有れば、則ち之を習う可し。

文學に要求される條件は、感情や人格を陶冶し、婉曲的な表現で君主に對し諷諫すること。そしてそれが「其の滋味に入る」、えも言われぬ深い味わいをたたえてこそ、文學は「樂しき事」たり得る。『論語』學而篇に「行ないて餘力有れば、則ち以て文を學ぶ」というように、この例でも、「行ない」＝道德修養を「樂」しみの前提條件としている。これは、「文賦」の延長綫上にありながら、前節で概観してきた儒家道德的な「樂」の思想がより直截に文學論に適用された例であると言えよう。

六朝期の文學論における言説とは別に、個々の文學者たちが實際の創作活動の中で「文學のたのしみ」をどう捉え

ていたかを考察するならば、『莊子』讓王篇の顔回が「琴」や「夫子に學ぶ所の道」にみずからたのしみを見出していたように、自得した隱逸生活とのかかわりを取り上げなければならぬだろう。

東晉の陶淵明（三六五—四二七）は隱士の立場によって獨特の作品世界を創り出したことで知られるが、その自傳的な作品「五柳先生傳」には、彼がかくありたいと願望していた創作の心理が表明されている^⑦。

閑靖少言、不慕榮利。好讀書、不求甚解。每有會意、便欣然忘食。性嗜酒、家貧不能常得。親舊知其如此、或置酒而招之。造飲輒盡、期在必醉。既醉而退、曾不吝情去留。環堵蕭然、不蔽風日、短褐穿結、簞瓢屢空、晏如也。常著文章自娛、頗示己志。

閑靖にして言少なく、榮利を慕わず。書を読むことを好めども、甚だしくは解することを求めず。意に會すること有る毎に、便ち欣然として食を忘る。性酒を嗜めども、家貧しくして常には得る能わず。親舊其

の此くの如くなるを知り、或るひとは酒を置えて之を招く。造り飲めば輒ち盡くし、期するは必ず醉うに在り。既に酔いて退くに、曾て情を去留に吝かにせず。環堵蕭然として、風日を蔽わず、短褐穿結し、簞瓢屢しば空しきも、晏如たり。常に文章を著わして自ら娛しみ、頗る己れの志を示す。

ここでは文學創作をたのしみとする様子が語られるが、「飲酒二十首」の序にも、「余閑居して歡び寡なく、兼ねて比夜已に長し。偶たま名酒有り、夕べとして飲まざる無し。影を顧みて獨り盡くし、忽焉として復た酔う。既に酔うの後は、輒ち數句を題して自ら娛しむ。紙墨遂に多く、辭に詮次無し。聊か故人に命じて之を書せしめ、以て歡笑と爲さんのみ」とあり、同様の認識が示されている^⑧。

實際、後世の史書などで隱士風の生活を記す場合、往々にして「詩酒を以て自ら娛しむ」といった表現を用いることが多く、隱逸生活と「文學のたのしみ」との結びつきはある種お決まりのパターンと化している。たとえば『後漢

書』梁統傳に「閑居して以て志を養う可く、詩書以て自ら娛しむに足る」、同逸民列傳・梁鴻に「耕織を以て業と爲し、詩・書を詠じ、琴を弾じて以て自ら娛しむ」、また『晉書』張協傳に「協は遂に人事を棄絶し、草澤に屏居し、道を守りて競わず、屬詠するを以て自ら娛しむ」、同隱逸傳・公孫永に「(公孫永は)少くして恬虚を學ぶを好み、平郭の南山に隱る。妻妾を娶らず、身ずから墾植せし所に非ざれば、則ち之を衣食せず、巖間に吟詠して、欣然として自得す」など、隨處に似たような例を摘むことができる。

「常に文章を著わして自ら娛しみ、頗る己れの志を示す」について、これはたんに文學創作のたのしみを言うのではなく、たのしみを表現することをたのしみとする態度を明らかにしたものだとする解釋が、川合康三によつて提出されている。その透徹した讀みを、ここにそのまま抄録したい。

「己れの志」の内容はここではもちろん經世の志といったものではなく、以上に述べてきたような個人の内

部に生ずる楽しみの感情であらう。氣ままな讀書の樂しみ、酒を飲む樂しみ、無一物の中で平然としている心情、それを言葉によつて書き表わすことを、もう一つの樂しみとして加えているのである。この「文章を著わして自ら娛しむ」の樂しみは、上に綴つてきたものと性質をやや異にしている。前のはそれ自體が樂しみであつたが、これは樂しみを樂しみとして書くことの樂しみであつて、樂しみ自體を對象化しているからである。いわば「メタ樂しみ」とでもいったものだ。……樂しみを書くという行爲は樂しみの外に出てそれを客體化して捉えるものであつて、本當に樂しみに浸っている人には無用な行爲なのではないか。にもかかわらず、ここで樂しみを書くことも樂しみの一つに數え上げているところに、「表現者の態度」を見ることができよう。

文學をたのしみという隱士の常套的な身振りもしくは傳記描寫の中にあつて、川合氏の言われるような「樂しみを

「楽しみとして書」き、「楽しみ自體を對象化している」陶淵明はたしかにユニークな存在であり、このような「五柳先生傳」の読み方は、陶淵明の文學の本質を解明するうえでも、きわめて魅力的だと言わざるを得ない。ただ「己れの志」の内容について言うならば、それは必ずしも「經世の志」を完全に排除するものではないだろう。むしろ「經世」を果たせず隱棲を餘儀なくされた當時の士人にとって、文學創作をたのしみることこそが聖賢の道にかなうものなのであり、「個人の内部に生ずる楽しみの感情」もまた「志を言う」儒家的な價值觀に規制されているのではないだろうか。そして陶淵明自身は、「常に文章を著わして自ら娛しみ、頗る己れの志を示す」ことによって、隱士のペルソナを被り自己を韜晦させていたのではないだろうか。

たのしみを表現すること自體をたのしみとするという陶淵明にせよ、あるいは他の隱士たちにせよ、彼らが標榜するのは畢竟、「自娛」（自樂、自得、自適）の閑居生活であり、それは主として自己の内心の充實と人格の修養を追求するものであった。そうは言っても、隱士の閑居、とくに陶淵

明の暮らしは、孤獨と寂寞に覆い盡くされていたわけではなく、土地の素朴な人々と日々の生活のよろこびを享受し合うものでもあった。たとえば陶淵明「移居」詩二首其の一には、「昔 南村に居らんと欲せしは、其の宅を卜せしが爲に非ず。素心の人多しと聞き、與に數しば晨夕せんと樂えばなり。此れを懷いて頗る年有り、今日 茲の役に從う。敝廬 何ぞ必ずしも廣からん、牀席を蔽うに足るを取る。鄰曲 時時來たり、抗言 在昔を談ず。奇文 共に欣賞し、疑義 相い與に析つ」とうたう。^④「奇文 共に欣賞す」という句の「共」の對象は、「素心の人」、すなわち陶淵明の住まいの「鄰曲」に暮らす、おそらくはごくわずかなばかりの人々であろう。素朴で氣のおけない仲間たちとともに「奇文」を味わう、というその態度には、ある程度の集團性が現れていると言えなくもない。しかし陶淵明とその仲間たちは所詮、官界の中心を遠く離れた周邊的な存在であり、この點、後述する歐陽脩・梅堯臣ら北宋の文人官僚とは狀況を異にする。隱士たちの言う「文學のたのしみ」とは、あくまで自己内部での充足的なものであり、官

界などの俗世間から孤高を保った場において生じ得るのである。

さて孔子は、詩の效用を定義して「詩は、以て興す可く、以て觀る可く、以て羣す可く、以て怨む可し」（『論語』陽貨）とも語っている。「以て羣す可し」について、魏・何晏『論語集解』に引く孔安國の偽注は「羣居して相い切磋す」と釋し、また南宋の儒者朱熹は「和して流れず」（『論語集注』卷九）と注する。要するに、集團を形成することによつてたがいに切磋琢磨し合うと同時に、それでいながら安易な同調に流れることのない緊張を保った關係が築かれること、そこに詩の效用がある、と云うのである。つとに先秦の時期に提起されたこの「詩可以羣」という詩學觀念は、「文學のたのしみ」という考え方の系譜を考へるうえで、隱逸型の「樂」とは別に、もうひとつの理論的な根據を提供していると考えられる。とりわけ六朝以降、詩人たちは「詩可以羣」の觀念にもとづいて、贈答酬唱や聯句といった方式で文學の集團性、交際性を追求していった。

時代が降つて中唐の韓愈や白居易になると、他者と詩文を應酬する場において「文學のたのしみ」という認識を明確に主張するようになる。たとえば韓愈の「病中贈張十八」詩は、張籍（七六六—八三〇？）の文學について次のようにうたう。^①

籍也處閭里	籍や閭里に處り
抱能未施邦	能を抱くも未だ邦に施さず
文章自娛戲	文章は自ら娛戲なり
金石日擊撞	金石　日に擊撞す
龍文百斛鼎	龍文　百斛の鼎のごとく
筆力可獨扛	筆力　獨り扛ぐ可し

清代の詩論家查慎行（一六五〇—一七二七）はこの詩について「游戲もて文を爲り、縱横開合の勢を具う」と評している。上に引用したのはごく一部分に過ぎないが、この詩は第二章（二）で引いた『六一詩話』の記述が示すとおり、「江」韻を十一韻にわたつて用いたものである。『唐宋詩

醇」の評に「此の篇は當に用韻の處に就きて其の苦心巧思を玩^あづべし、大略 軍事の進退を以て比と爲す」と指摘するように、つづく部分では韓愈と張籍のあいだで詩藝を競うさまが軍隊の比喻をもつて形容されている。韓愈の云う「文章は自ら娛戲なり」という意見は、詩を贈った相手である張籍、あるいは裴度といった親しい友人たちからもすぐさま非難を浴びてしまう。しかしこうした「娛戲」の要素は、規範に縛られない自由な解放感と奔放な創作精神のほとばしりであり、韓愈の文學の本質的な部分と深く關わるものであると考えられている。^⑫ ここで留意したいのは、韓愈のこうした認識がほかならぬ酬唱の場で披瀝されているという點である。他者との競技性、廣く言えば交際性という性質の中にこそ文學の「娛戲」たるゆえんがあり、儒家道德や「言志」を前提とする陸機・顔之推や隱逸生活の「樂」の例とはかなり相違している。

同じく中唐に活躍した詩人である白居易と元稹の作品は、少なくとも表面的には、韓愈や韓門の詩人（孟郊・張籍など）のような讀者を寄せつけぬ奇險さや雕琢を凝らした生

硬さとは無縁の、至つて平明な詩風であると言えるだろう。しかし彼らもやはり詩の酬唱を通して「文學のたのしみ」を探索する點において、韓愈らと共鳴し合う。たとえば、元和十年（八一五）、元稹に寄せた書簡「與元九書」の中で、白居易は親友同士が詩を唱和し合うとき的情況にこう言及している。^⑬

故自八九年來、與足下小通則以詩相戒、小窮則以詩相勉、索居則以詩相慰、同處則以詩相娛。知吾最要、率以詩也。如今年春遊城南時、與足下馬上相戲、因各誦新豔小律、不雜他篇。自皇子陂歸昭國里、迭吟遞唱、不絕聲者二十里餘、樊・李在傍、無所措口。

故に八九年より來、^{このかた} 足下と與に小しく通ずれば則ち詩を以て相い戒め、小しく窮すれば則ち詩を以て相い勉め、索居すれば則ち詩を以て相い慰め、同に處れば則ち詩を以て相い娛しむ。吾を知るに最も要なるは、率ね詩を以てなり。如^{たと}えば今年の春 城南に遊びし時、足下と馬上に相い戯れ、因りて各おの新豔小律を誦し

て、他篇を雜えず。皇子陂より昭國里に歸るまで、迭たがいに吟たがじ遞たがいに唱い、聲を絶たざること二十里餘り、樊（樊宗師）と李（李紳）と傍らに在るも、口を措はさむ所無し。

白居易はここで、「相い戒む」「相い勉む」「相い慰む」そして「相い娛しむ」という、作り手の境遇に應じた詩の四つの機能を列舉している。そのうち、ふたりが「同に處る」とき、つまり詩人同士が場を共有するときにこそ、詩を詠ずるたのしみが得られると言う。

同様の認識は、後年、大和二年（八二八）に、「因繼集重序」を作ったときにも表明される。今や病膏肓に入るがことき習癖となった元稹との酬唱を、白居易は自嘲氣味に振り返つて次のように云う、「夫れ文は猶お戰のこ」ときなり、一たび鼓して氣を作し、再びせば衰え、三たびせば竭く。微之轉戰すること、茲に迫およぶまで三たびなり。……微之よ、微之よ。走はなれ。足下と和答することの多き、古えより未だ有らず。足下は我より少きこと六七年、然るに俱に已に白頭

なり。竟に章句を捨て、筆硯を抛つ能わず、何の癖習か此くの如く甚しき。而るに又た未だ少年の時の心を忘れず、毎に因りて唱酬し、或いは相い侮謔し、忽忽として自ら哂う、況んや他人をや」^④。「一たび鼓して氣を作す」云々は、『左傳』莊公十年に見える曹劌の典故を用いており、「病中贈張十八」詩と同様、唱和の應酬を戰爭にたとえている。元・白ふたりもまた唱和詩によつて表現を競い合うたのしみや諧謔のおもしろさを享受していたのであり、建前としては多少引け目を感じているようなことを語つていても、實際には元稹との長年にわたる唱和にむしろ誇りを抱いたらしいことを、その口吻から察することができよう。

このような唱和のよろこびは宋初の「白體」詩人にも繼承されていく。たとえば「白體」の代表的詩人とみなされる李昉の「自過節辰、又逢連假……」詩第二章（『三李唱和集』）には「唱酬して聊か樂しみを取り、覺えず又た箱に盈つ」、同じく「三李唱和集序」にも「朝謁の暇に、頗る自適するを得、篇章和答、僅はなど虛日無し。情に緣り興を遣れば、何の樂しみか之に如かん」と唱和のよろこびが語

られている。

なお、聯句を含めた唱和活動全體について言うならば、韓愈と白居易以前にも、南朝の宮廷詩人たちの詠物詩制作、中唐前期における顔真卿（七〇九―七八四）・詩僧皎然（七二〇―七九三）らによる聯句制作などがすでに存在し、そこに詩の言語に對する實驗的な意識を認めることができるかもしれない。また彼らがそこにたのしみやよろこびを感じ取っていたはずだ、とする考え方もおそらく成り立つだろう。しかし筆者の立場は、唱和のたのしみという認識が韓愈・白居易らに至って實際に語られ、記述されたということ、つまりいかにこうした言説が流通していったかということに重きを置いて分析を進めるものである（もちろん、唱和をたのしみと捉える認識の起源を一元的に韓・白のみに求めるというわけではない）。白居易が「癖習」という言い方をしていることが示唆的であるように、唱和のたのしみという認識は、従前の文學者にとっては表向きおおっぱりに語ることのできない代物だったのではあるまいか。韓愈の「文章は自ら娛戯なり」という開き直りが周囲の文學者た

ちの無理解を招き、また白居易が自嘲氣味の口吻で元稹との唱和について語らざるを得ないゆえんも、そこにあると思う。こうした本音と建前のジレンマを抱えつつも、中唐になってようやく唱和のよろこびが語られ始めた、このことの意義は決して小さくない。

以上述べてきたことを整理すると、六朝以來、「文學のたのしみ」という觀念がしだいに明確に自覺され、語られるようになってきた。そしてたのしみを獲得する形態に應じて、それを隱逸によるたのしみと詩友間の唱和によるたのしみのふたつに大きく分類することができるといえる。いささか圖式的ではあるが、次のようにまとめておく。

隱逸型の「樂」	自己内部の充足性	人格の修養、陶冶	言志
唱和型の「樂」	他者との交際性	詩藝の競争、鍊磨	諧謔

ただし「五柳先生」としての陶淵明の場合、隱逸型の「樂」を襲いつつも、そうした圖式からはみ出し、「たのしみ」そのものを文學として表現するという態度を獲得し

ていたと考えることもできる。とするならば、次章に見るごとく、「樂」を對象化するそうした陶淵明の認識は北宋の歐・梅を先取りする、時代を突き抜けたものであったと言えるだろう。

四 歐・梅の「自樂其樂」、あるいは「樂」の 共同體

私たちは先秦上古における「樂」の思想からはじまって、再び歐・梅のもとにもどって來た。歐陽脩が作品中にしばしば「文學のたのしみ」という認識を表明すること、第三章冒頭に述べたとおりであるが、とりわけ着目したいのは、梅堯臣の作品を讀んだり、ともに詩を唱和することと關連づけて「文學のたのしみ」を語ることが多いということである。たとえば、

又見詩中所道、有相遊從唱和之樂、備詳平日幕中所爲、
可勝慰也。

又た詩中に道う所を見るに、相い遊從唱和するの樂し

文字之樂（綠川）

み有りて、平日幕中に爲す所を備さに詳らかにす、慰
むるに勝う可きなり。

〔與梅聖俞〕其二十、「歐集」卷一百四十九

偶開梅氏篇	偶たま梅氏の篇を開けば
不覺日掛簷	覺えず 日 簷に掛く
乃知文字樂	乃ち知る 文字の樂しみ
愈久益無厭	愈いよ久しくして益ます厭うこと無し
吾嘗哀世人	吾は嘗て哀しむ 世人の
聲利競爭貪	聲利 競爭して貪るを
哇咬聾兩耳	哇咬 兩耳を聾 <small>ふさ</small> ぎ
死不享韶咸	死すとも「韶」「咸」を享けず
而幸知此樂	而るに幸いに此の樂しみを知り
又常深討探	又た常に深く討探す
今官得閑散	今 官 閑散たるを得れば
舍此欲奚耽	此れを捨てて奚にか耽らんと欲する

〔讀梅氏詩有感、示徐生〕詩、「歐集」卷五十四

辱君贈我言雖厚 辱^{かた}けなくも君 我に贈り 言は

厚しと雖も

聽我酬君意不同

聽^{ゆる}せ 我の君に酬^むゆるに 意同じ
からざるを

……

惟有吟哦殊不倦

惟だ有り 吟哦の殊に倦まざるこ

と

始知文字樂無窮

始めて知る 文字の樂しみ窮まり

無きを

〔戲答聖俞持燭之句〕詩、『歐集』卷十二

また梅堯臣自身も、これは歐陽脩に對しての發言ではないが、「平生獨り文字を以て樂しみ、曾^{すな}ち未だ敢えて貧賤を恥ずるを爲さず」〔途中寄上尚書晏相公二十韻〕、『梅集』卷十六、「子は素より文字を樂しみ、而して復た慈親を養う」〔和宋中道喜至次用其韻〕、『梅集』卷二十一）などと述べている。

以上の例から分かるように、歐・梅の言う「文字の樂し

み」とは、あるいは世俗的な「聲利」にあくせくしない高潔な生き方をたのしむことであり、あるいは詩人同士がともに唱和することをたのしむことである。そしてこのたのしみは、貧賤を恥じぬ顔回のように儒家道德に乖離するものでもない。つまり、彼らの認識する「文字の樂しみ」は、儒家的な價值観にもとづきつつ、前述した隱逸型の「樂」と唱和型の「樂」というふたつの「樂」を統合、集約したものである。

ただここで留保しておかねばならないのは、歐陽脩にとつて過分に「文字の樂しみ」に耽溺するのは、やはり取るべからざる態度であるということだ。たとえば、歐陽脩が吳充という人物に宛てた書簡「答吳充秀才書」〔歐集〕卷四十七〕には、次のような發言が見えている。

夫學者未始不爲道、而至者鮮焉。非道之於人遠也、學者有所溺焉爾。蓋文之爲言、難工而可喜、易悅而自足。世之學者往往溺之、一有工焉、則曰、「吾學足矣」。甚者至棄百事不關于心、曰、「吾文士也、職於文而已」。

此其所以至之鮮也。

夫れ學ぶ者は未だ始めより道を爲めずんばあらず、而るに至る者は鮮なし。道の人に於ては遠きに非ざるなり、學ぶ者の焉に溺るる所有るのみ。蓋し文の言爲るは、工みにして喜ぶ可きこと難く、悦びて自ら足れりとし易し。世の學ぶ者は往往にして之に溺れて、一も焉に工みなること有れば、則ち曰く、「吾が學足れり」と。甚だしき者は百事を棄てて心に關せず、「吾は文士なり、文を職とするのみ」と曰うに至る。此れ其の至るものの鮮なき所以なり。

つづく箇所ですらに「大抵 道の勝れる者は、文難からずして自ら至るなり」と踏み込んで説明されており、歐陽脩の基本的な文章觀がここに反映されている。

この書簡の制作年については、周必大本および『四部叢刊』本には康元元年（一〇四〇）の作であることを示す注記が附されているけれども、ここでは嚴傑『歐陽脩年譜』の編年に従って、景祐四年（一〇三七）、歐陽脩三十一歳の

作とする。とすれば、書簡を送った相手の吳充は、當時未だ及第を果たしてなかったことになり、歐陽脩がこのように「道」と「文」の關係について論じたのは、實のところ、科擧のための文章への批判という現実的な要請があったわけだ。つまり歐陽脩は功名を獲得するための道具としての「文」に強く反對し、科擧の文章制作に溺れて肝心の「道」をおろそかにしてはならない、と科擧の受験生を戒めたのである。文彩、文章による言語表現というものが「工みにして喜ぶ可きこと難く、悦びて自ら足れりとし易し」であること、歐陽脩はこの點をじゅうぶん知り抜いていながらも、もしそのレベルにとどまっているならそれは「文士」の文、試験に迎合するための世俗の文に過ぎないと斷ずる。

歐陽脩は後年になっても「僕 道を知ること晩く、三十年前は尙お文華を好み、酒を嗜んで歌呼し、以て樂しみと爲すを知るも其の非なるを知らざるなり。後に及びて少しく聖人の道を識り、其の往咎を悔いたれば、則ち已に布出して追う可からざるなり」（答孫正之作第二書、『歐集』卷

六十九)、あるいは「今の學ぶ者は、古えの聖賢の朽ちざるを慕わざるは莫きも、而も一世を勤めて以て心を文字の間に盡くす者は、皆な悲しむ可きなり」(「送徐無黨南歸序」、『歐集』卷四十四)などと一再ならず同様の觀點を述べている。「道」と「文」とのあいだでいかにバランスをはかるかというのは、古文家、道學家雙方にとつてさかんに討論された命題であつたが、歐陽脩にしてみれば、文學に人をたのしませる效用があることを知りながらも、あくまで「道」の修養を優先するというのが——後生への訓戒という文脈においてはとくに——譲れない立場であつたのだ。⁴⁶⁾

ならば、歐陽脩が梅堯臣の作品を読んだとき、あるいはともに詩を唱和したときに感じた「文字の樂しみ」とは、友人同士がたがいに贊美し合う社交辭令に過ぎなかつたのであろうか。そうではあるまい。歐陽脩の意識の中では、梅堯臣こそが「道」と「文」と兼ね備つた、當代において典範となるべき詩人であり、斷じてたんなる「文士」などではなかつたのである。

たとえば、慶曆六年(一〇四六)に書かれた「梅聖俞詩

集序」(『歐集』卷四十三)は、「詩の能く人を窮せしむるに非ず、殆ど窮する者にして而る後に工みなるなり」という議論でよく知られているが、つづく箇所では、下級官僚に沈倫する梅堯臣の詩作を評して「既に長じて、六經仁義の説を學ぶ。其の文章を爲るは、簡古純粹、苟くも世によろこばるることを求めず、世の人徒らに其の詩を知るのみ。然れども時に賢愚と無く、詩を語る者は必ず之を聖俞に求む。聖俞も亦た自ら其の志を得ざる者を以て詩に樂しんで之を發す」と述べている。詩壇の流行作家であつた梅堯臣は、世間に志を得ない代わりに、詩をたのしむことによつて發憤する。詩のたのしみがいわば「窮」の代償行爲となつてゐるのだが、それとてやはり「六經仁義」の修養と切り離すことのできないものである。

梅堯臣の死後、歐陽脩は「梅聖俞墓誌銘」(『歐集』卷十三)を著わし、亡き盟友にとつて創作という行爲がいかなるものであつたのか、次のように記している。

聖俞爲人仁厚樂易、未嘗忤於物、至其窮愁感憤、有所

罵讖笑諢、一發於詩、然用以爲歡、而不怨懟、可謂君子者也。

聖俞の人と爲りは仁厚樂易にして、未だ嘗て物に忤むかわず、其の窮愁感憤、罵讖笑諢する所有るに至りては、一えに詩に發す、然も用て以て歡びと爲し、怨懟せず、君子なる者と謂う可きなり。

歐・梅のあいだには「韓・孟之戲」があり、歐陽脩はしばしば梅堯臣を孟郊の後繼者になぞらえ、また時には賈島（七七九—八四三）に比していた。⁴⁷ たしかに、梅堯臣は孟・賈と同様、役人としての仕途は坎坷であり、その生活環境も貧窮にあえぐものであったようである。しかも生涯にわたって創作に心血を注ぎ、詩句の表現を丹念に磨く「苦吟」という點においても、彼ら三人は共通している。

にもかかわらず、彼らの詩の風格をうんぬんすることはしばらく措くにしても、その創作心理に關して言うならば、孟郊・賈島など唐代の苦吟詩人と梅堯臣とのあいだには、實は多くの差異があると言わざるを得ない。梅堯臣は孟・

賈のように牢騷悲愁の言を直接表現することは意外なほど少ないし、彼の作品を読んでも「目を刺うぐ心を鋭さし、刃もて迎え縋むのごと解く。鈞章棘句は、胃腎を掐擢す」（韓愈「貞曜先生墓誌銘」というような、自己の身體を鋭利な刃物で切り刻むさまじさ、切迫感はほとんど感じられない。たとえ時として「窮苦の語」を吐露したとしても、多くの場合、自嘲や諧謔によつて彼の心理は調整されており、そこにはどことなく餘裕や安定が感じられる。もちろん、梅堯臣の内心世界には、仕途の不如意や慶曆の黨争における挫折などを要因として、おそらく「窮愁感憤」の情が激しく渦巻いていたにちがいない。しかし實際には、歐陽脩が的確に指摘するように、「歡び」という形をとつて作品の中に表出されていたのであった。とりわけ嘉祐年間、梅堯臣が詩壇の流行作家の地位におさまると、このような傾向はいっそう明らかになっていく。⁴⁸

梅堯臣のこうした「自ら其の志を得ざる者を以て詩に樂しんで之を發す」、「一えに詩に發す、然も用て以て歡びと爲し、怨懟せず」という特質については、歐・梅の門生で

ある蘇軾が、その鋭敏な洞察力をもつて早くも道破していた。嘉祐二年（一〇五七）、進士及第を遂げた蘇軾は、知貢舉の任にあつた歐陽脩の下で試験官をつとめた梅堯臣に對し、その獎掖に感謝すべく一通の書簡をたてまつた。「上海直講書」がそれである。^⑬

軾每讀『詩』至「鴟鵂」、讀『書』至「君奭」、常竊悲周公之不遇。及觀『史』、見孔子厄於陳・蔡之間、而絃歌之聲不絕、顏淵・仲由之徒相與問答。夫子曰、「『匪兕匪虎、率彼曠野』、吾道非邪。吾何爲於此」。

顏淵曰、「夫子之道至大、故天下莫能容。雖然、不容何病。不容然後見君子」。夫子油然而笑曰、「回。使爾多財、吾爲爾宰」。

夫天下雖不能容、而其徒自足以相樂如此。乃今知周公之富貴、有不如夫子之貧賤。夫以召公之賢、以管・蔡之親而不知其心、則周公誰與樂其富貴。而夫子之所與共貧賤者、皆天下之賢才、則亦足與樂乎此矣。

軾『詩』を讀みて「鴟鵂」に至り、『書』を讀みて

「君奭」に至る毎に、常に竊かに周公の不遇を悲しむ。『史』を觀るに及び、孔子 陳・蔡の間に厄くわしめ、而も絃歌の聲絶えず、顏淵・仲由の徒相い與に問答するを見るに、夫子曰く、「『兕に匪ず虎に匪ず、彼の曠野に率したう」、吾が道は非なるか。吾 何爲れぞ此に至るや」と。顏淵曰く、「夫子の道は至つて大なり、故に天下能く容るる莫し。然りと雖も、容れられざるも何ぞ病まん。容れられずして然る後に君子たるを見る」と。夫子油然而して笑いて曰く、「回や。爾をして財多からしめば、吾爾が宰と爲らん」と。

夫れ天下容るる能わずと雖も、而も其の徒自ら以て相い樂しむに足ること此くの如し。乃ち今知る 周公の富貴は、夫子の貧賤に如かざること有るを。夫れ召公の賢を以てし、管・蔡の親を以てして、而も其の心を知らざれば、則ち周公誰とか其の富貴を樂しまん。而して夫子の與に貧賤を共にする所の者は、皆な天下の賢才なれば、則ち亦た與に此に樂しむに足れり。

『詩經』幽風の「鴟鵂」、『尚書』の「君奭」、この二篇

は周公旦が幼い成王の攝政になった際、管叔・蔡叔や召公たちに不當な誤解や非難を受けたことを述べる作品である。

蘇軾はこの二篇を読むたびに、周公の不幸な運命に心痛めていたと言う。ついで『史記』孔子世家に載せる、「陳蔡の厄」における孔子と弟子の對話の場面を引用し、貧賤の狀態にあつても弦歌を絶やさず、「天下の賢才」たる弟子たちとともにたのしむ孔子の姿を描き出す。同じく不遇の状況にあつた周公と孔子であるが、一方は富貴をほしいままにする身分にあり、もう一方は貧賤に身をやつしながらも、弟子たちと「相い樂しむ」點において、周公は孔子に遠く及ばない。「私の信ずる道は間違っているのだろうか」と懷疑に陥りかかる孔子には、自分のことを理解してくれる弟子がいる。そしてその弟子に對して「顔回よ、もしお前が金持ちだつたら、わたしはお前の家の番頭になるよ」と冗談を飛ばして微笑む師がいる。ここにこそ本當の「樂」が存在する、と蘇軾は述べる。

つづく部分では、この孔子師徒の「樂」をふまえながら、

文字之樂（綠川）

梅堯臣と歐陽脩の「樂」に説き及ぶ。

軾七八歳時、始知讀書、聞今天下有歐陽公者、其爲人如古孟軻・韓愈之徒。而又有梅公者從之遊、而與之上下其議論。其後益壯、始能讀其文詞、想見其爲人、意其飄然脫去世俗之樂而自樂其樂也。……

軾 七八歳の時、始めて書を讀むを知り、聞く 今の天下に歐陽公なる者有り、其の人と爲り古えの孟軻・韓愈の徒の如し。而して又た梅公なる者有りて之に従いて遊び、之と其の議論を上下すと。其の後益ます壯にして、始めて能く其の文詞を讀み、其の人と爲りを想見す。意うに其れ飄然として世俗の樂しみを脱去し、自ら其の樂しみを樂しむならんと。……

成長してから實際に梅堯臣の作品を讀むようになった蘇軾は、「飄然として世俗の樂しみを脱去し、自ら其の樂しみを樂しむ」梅堯臣の作者像を作品から想像し、ひそかに敬慕をつのらせていた。引用を省略した部分では、先ごろ

おこなわれた科擧の試験に言及し、歐・梅らが世俗に合わない自分の文章を高く評價してくれたことに對して喜びと感謝を表した後、蘇軾の思考はさらに展開する。

退而思之、人不可以苟富貴、亦不可以徒貧賤、有大賢焉而爲其徒、則亦足恃矣。苟其僥一時之幸、從車騎數十人、使閭巷小民聚觀而贊歎之、亦何以易此樂也。『傳』曰、「不怨天、不尤人」。蓋「優哉游哉、可以卒歲」。執事名滿天下、而位不過五品。其容色溫然而不怒、其文章寬厚敦朴而無怨言、此必有所樂乎斯道也。軾願與聞焉。

退きて之を思うに、人は以て苟くも富貴なる可からず、亦た以て徒らに貧賤なる可からず。大賢有りて其の徒と爲らば、則ち亦た恃むに足れり。苟くも其の一時の幸いを僥し、車騎數十人を從え、閭巷の小民をして聚觀して之を贊歎せしむるも、亦た何を以て此の樂しみに易えんや。『傳』に曰く、「天を怨みず、人を尤めず」と。蓋し「優なる哉游なる哉、以て歳を卒う可

し」。執事の名は天下に滿つるも、位は五品に過ぎず。其の容色は溫然として怒らず、其の文章は寬厚敦朴にして怨言無し。此れ必ず斯の道に樂しむ所有らん。軾願わくは與り聞かん。

蘇軾はここで「富貴」とか「貧賤」といった外的な境遇の差そのものを無効にする。科擧合格のような一時の僥倖によつて「富貴」を得、市井の人々を贊嘆させたところで、何ほどの意味もない。肝心なのは賢者の徒となる「樂」であり、それは他の何事にも易えがたいものだと言つて、梅堯臣に師事するたのしみの氣持ちを開陳している。

この書簡では、「樂」の語がキーワードとなつて前後相い呼應し、孔子師徒の「樂」からはじまり、歐・梅の「自樂其樂」、さらには蘇軾が彼らの知遇を得た「樂」に轉じ、最後には、儒家の道を「樂」しむ梅堯臣の「寬厚敦朴にして怨言無」き文學をことほぐ。あたかも「樂」の一字をめぐつて旋回しつつ、私たち讀者までをも歐・梅の「自樂其樂」の中に引き込むかのである。⑤「寬厚敦朴にして怨

言無し」というのは前述した「梅堯臣墓誌銘」の「一えに詩に發す、然も用て以て歡びと爲し、怨懟せず」という言い方と一致する。歐陽脩が墓誌銘を執筆した際に、蘇軾のこの書簡を意識したとも考えられるが、おそらくは當時の人々が梅堯臣に對して抱いていた共通の印象を述べたものであろう。

歐陽脩はこの書簡を（おそらくは梅堯臣から借りて）讀んだ後、大いに絶賛し、次代を擔うホープとして蘇軾に期待を寄せる。「與梅聖俞」其の三十（『歐集』卷一百四十九）に綴られた歐陽脩の驚歎のことばを見てみよう。

讀軾書、不覺汗出、快哉快哉。老夫當避路、放他出一頭地也。可喜可喜。……吾徒爲天下所慕、如軾所言是也。奈何動輒逾月不相見。軾所言「樂」、乃某所得深者爾、不意後生達斯理也。

軾の書を讀み、覺えず汗出づ。快なる哉、快なる哉。老夫、當に路を避け、他を放ちて一頭地を出でしむべきなり。喜ぶ可し、喜ぶ可し。……吾が徒天下の慕う

文字之樂（綠川）

所と爲るは、軾の言う所の如き是れなり。奈何んぞ動もすれば輒ち月を逾えて相い見ずや。軾言う所の「樂」は、乃ち某得る所深き者のみ、意わざりき後生斯の理に達せしとは。

蘇軾の道破した梅堯臣の「自樂其樂」とは、隱逸型の自己充足的なたのしみとは次元を異にするたのしみである。人格の修養と陶冶を重視するという點では一致するものの、梅堯臣の「樂」にあつては、自己を理解してくれる他者（孔子における顔回のような弟子たち）を缺くことができないのだ。「自樂其樂」の「其」とは、主體自身を指すのみならず、同時に自己とたのしみを共に享受してくれる他者、および自己と他者がかもし出すそうした「樂」の環境全體をひつくるめて言うといえなければならない。

換言するなら、歐・梅らの「自樂其樂」は決して自己の内心世界にとどまるものでも、他者を排除した孤高の存在としてでもなく、むしろ他者（周囲の環境）と幸福な關係を結ぶことによって成立する、いわば共同體的なものなの

だ。つまり「自樂其樂」とは、「自己が楽しむ儒家的君子の道を樂しむ」のと同時に、「自己の『樂』であれ他者の『樂』であれ」樂しむということそれ自體を對象化して樂しむ」という重層的なニュアンスを持つ、と讀むべきなのではないだろうか。そう讀んでこそ、歐・梅に至ってこれまで述べて來た儒家道德の「樂」、隱逸型の「樂」、唱和型の「樂」とが統合、集約され、たがいに重なりあつた新たな「文學のたのしみ」へと昇華するプロセスが浮かびあがつて來ることになるだろう。その「樂」の共同體は、あたかも滁州に貶謫された歐陽脩が「醉翁亭記」（『歐集』卷三十九）の中で表現した、「山林之樂」↓「禽鳥之樂」↓「人之樂」↓「太守之樂其樂」と太守たる醉翁を中心として同心圓狀に廣がる「樂」の空間のように、きわめて社會的、集團的な交際場において成立するものであつた。^③そして當時の詩壇における「樂」の共同體の中心にいて、人々の「樂」を俯瞰しつつも人々と融け合っている存在、人々の「樂」を對象化したのしみことのできる存在、それがほかならぬ梅堯臣であつたのだ。だからこそ、進士に合格し

たばかりの蘇軾もまた歐・梅らの「樂」の共同體の中に加えてもらえるよう切望したわけである。

ここに、六朝以來の「文學のたのしみ」という言説が歐・梅によつてあらためて編制されたのである。それはとりもなおさず北宋の詩人・文人集團が思想的なレベル、もしくは擬制的な觀念のレベルにおいて確立したことを意味すると言つてよいだろう。梅堯臣たちが唱和活動を通してさまざまな表現の試みを進めたのも、このような共同體内部における「樂」の觀念に支えられた實踐だったのである。「自樂其樂」という認識は、北宋中、後期以降になるとますますさかんに語られるようになる。たとえば、梅堯臣より十歳ほど若く、洛陽の居を「安樂窩」と名づけて隱棲した道學者邵雍（一〇一——一〇七七）は、まさに「樂樂吟」と題した詩において「吾は常に樂しむを樂しむ、樂しむ所 義を害する無し。天の四時好きを樂しむ、地の百物備わるを樂しむ。人の美行有るを樂しむ、己れの能く事を樂しむを樂しむ。此の數樂の外、更に微微たる酔いを樂しむ」（『伊川擊壤集』卷九）とうたう。また「無苦吟」では

「平生 苦吟すること無し、書翰 深きを求めず。筆を行
つて困りて性を調べ、詩を成して爲に心を寫す。詩は心の
造化を揚げ、筆は性の園林を發く。樂しむ所は吾が樂し
みを樂しむなり、樂しみて安んぞ淫すること有らんや」(『伊
川擊壤集』卷十七)とも述べている。⁵⁴⁾

實際の創作を通して「文學のたのしみ」を表現すること
に最も成功した詩人としては、おそらく蘇軾に指を屈する
べきであろう。ここでは彼の作品中に「文學のたのしみ」
の觀念が語られた例だけにとどめるが、たとえば「再用前
韻寄莘老」詩の「江夏雙ぶこと無く應に未だ去らざるべし、
恨むらくは文字の相い娛嬉する無し」(『蘇軾詩集』卷八)、
「次韻王鞏留別」詩の「君 何れの人にか歸與す、文字は
相い娛嬉す」(同卷十七)、「雪林硯屏率魯直同賦」詩の「窮
奇 眞に自ら盡し、詩句は且つ心を娛しましむ」(同卷二十
七)など枚舉にたえない。これらの例が、いずれも酬唱作
品の中に見えている點もやはり注意されるべきであろう。
蘇軾は、先輩に當たる歐・梅の文學的成果を繼承し、より
いっそう明確に「文學のたのしみ」という觀念を推し進め、

次韻唱和を中心とするみずからの創作實踐においてそれを
追求しつづけたのである。何遽『春渚紀聞』卷六「東坡事
實」には、蘇軾の次のような發言も見える。⁵⁵⁾

先生嘗謂劉景文與先子曰、「某平生無快意事、惟作文
章、意之所到、則筆力曲折、無不盡意。自謂世間樂事
無踰此者」。

先生(蘇軾)嘗て劉景文と先子(亡父の何去非)に謂い
て曰く、「某 平生快意の事無く、惟だ文章を作りて、
意の到る所のままなれば、則ち筆力曲折して、意を盡
くさざる無し。自ら謂えらく世間の樂事、此れを踰ゆ
る者無し」と。

おわりに

以上、第一、二章では、書簡・詩話・筆記などを補助資
料としながら、當時の文學環境と唱和作品の閱讀、流通の
ありさま、そして唱和活動を通して作詩技巧を成熟、精緻
化させていった梅堯臣作品の諸特徴について論じた。

歐陽脩は梅堯臣を徳の高い儒家詩人として形象化したのみならず、彼の唱和詩に對しても非常に高い評價をあたえていた。むろん、梅堯臣の唱和詩のあるものは、必ずしも文學的にすぐれた上乘の作とは言えず、たんなることば遊びや駄洒落に墮している作品も少なくない。朱東潤の言う「ここには士大夫階級が安逸に閑暇を楽しむさまが現れて」という判断は、その點でおおむね妥當と言える。

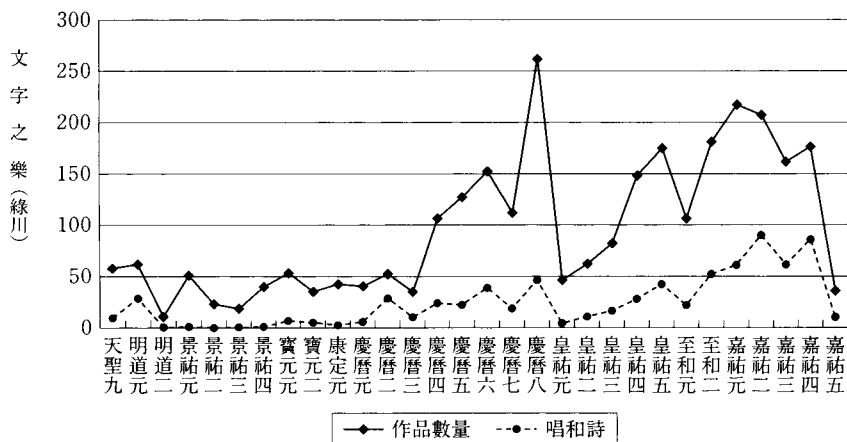
しかしながら、梅堯臣を中心とした當時の唱和活動を「大して意義などないのだ」とまで斷罪してしまうのは、おそらく酷に過ぎよう。むしろ、こうした實驗的、遊戲的な文學環境こそが、梅堯臣らをよりいっそう詩藝の競争と鍊磨に向かわせ、前代には見られないような詩的言語の變革を成し遂げる要因となった、と積極的に捉え直す必要があると思う。しかもそれは次代の蘇軾・黃庭堅ら「元祐唱和」を準備する、先驅的な役割を果たしていたのである。^{⑤⑥}

周裕鍇は、論文「元祐詩風の趨同性及其文化意義」において、前代とは異なる元祐詩風の全體的な創作傾向として、「交際を以て詩を爲る」、「遊戲を以て詩を爲る」、「競技を

以て詩を爲る」、「出奇を以て詩を爲る」、「雅玩を以て詩を爲る」、「禪趣を以て詩を爲る」などの特徴を指摘している。^{⑤⑦}だが實のところ、「禪趣を以て詩を爲る」という要素が歐・梅の唱和詩においてほとんど見られないのを除けば、周氏の挙げる元祐詩風の主だった特徴は、基本的に嘉祐年間、梅堯臣の晩年に出揃っていると言つても過言ではない。その意味において、歐・梅を中心とした唱和活動の詩史上の意義は、よりいっそう強調されてしかるべきだと筆者は考える。

「文學のたのしみ」だの「讀書の快樂」だのといったことばは、今や巷間におびただしく、すっかり手垢にまみれてしまった感がある。本稿が論じてきたように、中國古典文學の世界においても同様の言説が存在し、とくに北宋中期以降になるとますます増殖をつづけていった。中國古代の文學者たちは、儒家道德、隱逸、唱和といった快樂原則にしたがいながら、歴史的に特殊な觀念としての「文學のたのしみ」を形成し、編制していったのである。その過程を跡づけることが、第三、四章におけるもくろみであった。

附表： 梅堯臣作品數



そこで明らかになったのは、「文學のたのしみ」という系譜においても、歐陽脩・梅堯臣が劃期的な位置を占めるということである。ことに梅堯臣——歐陽脩の見た梅堯臣と言ったほうがより精確かもしれないが——は、「文學のたのしみ」そのものを對象化するまなざしを、前代の陶淵明以上に明確に自分のものとすることによって、言うなれば文學や詩をたのしいものとして語る共同體の誕生に立ち合っていたのだ。そしてこの「樂」の共同體に身を置きながら、詩人たちは詩の變革、すなわち「宋詩的なもの」の形成に勵んでいたのである。「詩話」の嚆矢たる『六一詩話』が歐陽脩によつて著わされ、かつしきりに盟友の梅堯臣に言及されるのも、おそらくたんなる偶然ではあるまい。

では、歐・梅以後はどうなのか。本稿ではわずかに言及し得たに過ぎないけれども、邵雍や蘇軾など次の世代に當たる詩人・文人たちについても、「樂」という視點からさらに考察を深める必要があると思う。そして禪宗思想や宋明理學に見える「樂」の議論を含め、ゆくゆくは中國にお

ける「樂」の精神史が構想されるべきであろう。淺學の手にあまる多くの問題が残ったが、それは今後の責め、否、たのしみとしていきたい。

まさに「文字の樂しみ窮まり無し」なのである。

註

梅堯臣と歐陽脩の作品を引用するにあたっては、朱東潤編年校注『梅堯臣集編年校注』（上海：上海古籍出版社、一九八〇年、中國古典文學叢書）、李逸安點校『歐陽修全集』（北京：中華書局、二〇〇一年、中國古典文學基本叢書）を底本とした。本文中で出處を示す際は、それぞれ『梅集』『歐集』と略稱し、その巻数を記す。なお、李逸安點校本については、東英壽『歐陽衡『歐陽文忠公全集』について——中華書局『歐陽修全集』底本選擇の問題點——』（『橄欖』一〇號、宋代詩文研究會、二〇〇一年）によって、作品排列などの點で問題が指摘されており、その所説は傾聴すべきである。しかしながら、本稿では檢索の便を考慮して、とりあえず李逸安點校本をそのまま採用した。讀者の諒恕を乞う。

- ① 郭紹虞『滄浪詩話校釋』（北京：人民文學出版社、一九六一年）、一九三一—一九四頁。
- ② 初出は『中華文史論叢』第七輯・復刊號（上海：上海古籍出版社、一九七八年）、のちに『梅集』「敘論一」、一六頁に收録。原文は、「宋代以來、和詩多、依韻詩多、這便把吟詠情性的作品、更加有力地推上文字遊戲的道路。這是一種惡習、但是在沒落的士大夫階級中、他們沿着這一條道路前進、沒有覺得不對。堯臣早年和中年、這樣的詩還不太多、待到晚年、家在東京、官雖不大、但是生活比較安定、政治浪潮也沒有太大的波動。堯臣的依韻詩便多了、嘉祐四年（一〇五九）、甚至一氣作出『和范景仁王景彝殿中雜題三十八首』。尤其可笑的、司馬光、錢君倚兩位同訪堯臣、各作詩一首、這原是平常的。堯臣作了一首『次韻和司馬君實同錢君倚二學士見過』、又作一首『次韻和錢君倚同司馬君實二學士見過』。這裏充分地表現了士大夫階級的閒情逸致、是沒有多大意義的」。

出版社、一九七八年）、のちに『梅集』「敘論一」、一六頁に收録。原文は、「宋代以來、和詩多、依韻詩多、這便把吟詠情性的作品、更加有力地推上文字遊戲的道路。這是一種惡習、但是在沒落的士大夫階級中、他們沿着這一條道路前進、沒有覺得不對。堯臣早年和中年、這樣的詩還不太多、待到晚年、家在東京、官雖不大、但是生活比較安定、政治浪潮也沒有太大的波動。堯臣的依韻詩便多了、嘉祐四年（一〇五九）、甚至一氣作出『和范景仁王景彝殿中雜題三十八首』。尤其可笑的、司馬光、錢君倚兩位同訪堯臣、各作詩一首、這原是平常的。堯臣作了一首『次韻和司馬君實同錢君倚二學士見過』、又作一首『次韻和錢君倚同司馬君實二學士見過』。這裏充分地表現了士大夫階級的閒情逸致、是沒有多大意義的」。

③ 「和曹光道」「和中道秋宴」の二首（ともに『梅集』卷二十一）は、殘宋本に詩題を残すのみ。したがって、表中の合計は「七百三十八首」と記した。

④ 梅堯臣と同時代人である劉攽『中山詩話』（『歷代詩話』所收）の定義によれば、「次韻」とは原唱作品で使用された同一の韻字をそのままの順序で使用する押韻法、「依韻」は同じ韻目に屬する韻字を使用する押韻法。ただし梅詩の詩題では、「次韻」と「依韻」との區別は嚴密ではない。たとえば「依韻和永叔同遊上林院後亭見櫻桃花悉已披謝」詩（『梅集』卷二）の原唱は「陪飲上林院後亭、見櫻桃花悉已披謝、因成七言四韻」詩（『歐集』卷五十五）であり、實際に韻字を比

較すると次韻であることがわかる。また「依韻和歐陽永叔黃河八韻」（『梅集』卷二）と「黃河八韻寄呈聖俞」詩（『歐集』卷十）も「依韻」と題しながらも、實は次韻であり、同様の例はなほ多い。唱和詩の歴史的淵源、定義、特徴については、鞏本棟「論唱和詩詞の淵源、發展及特點——唱和詩詞研究之一」（『中國詩學』第一輯、南京：南京大學出版社、一九九一年）、內山精也「蘇軾次韻詩考序說——文學史上意義を中心に——」（『早稻田大學大學院文學研究科紀要』別冊第十五集・文學藝術學編、一九八八年）などに詳しい。とくに內山氏論文は、北宋詩人による次韻作詩の統計データを算出しており、多くの學恩を蒙った。

⑤ 程杰の統計によれば、「梅堯臣的作品以五言爲主（占七四%）、而其中又以五古爲多」という。程氏著「北宋詩文革新研究」第七章二「梅詩內容和藝術的基本特徵」（呼和浩特：內蒙古教育出版社、二〇〇〇年）、一四六一—一四七頁。歐陽脩が梅堯臣詩のスタイルを模倣した「寄題劉著作義叟家園效聖俞體」詩（『歐集』卷九）が五古であることも旁證になるだろう。

⑥ 本文中に引用した以外にも、「與蘇丞相」其五（『歐集』卷一百四十五）に「牽強攀和盛篇、已不能如韻、實愧於詩老也」、同其六に「拙詩趁韻、有梅二之業、病無其工也」などと述べられる。この書簡については、諸本が僞作の可能性を注記するように、必ずしも歐陽脩本人の手になるものではない

いけれども、梅堯臣が次韻詩創作に精力を費やしていたことの證左とすることはできる。

⑦ 『中國文學報』第六十三冊、二〇〇一年。

⑧ 後藤秋正・松本肇編「詩語のイメージ——唐詩を読むために」に「白兔」（この項、河田聰美執筆）（東京：東方書店、二〇〇〇年）、四五—五七頁を参照。なお、「白兔」詩を含め、歐陽脩の詩に現れる白い動物の表象については、Colin HAWES, "Fowl and Bestial? A Defense of Ouyang Xiu's Poems on White Creatures", *Journal of Sung-Yuan Studies* vol. 28, 1998 がユニークな着眼で示唆に富む。

⑨ 孔凡禮點校「蘇軾文集」卷十（北京：中華書局、一九九六年第四次印刷版）、三二六頁。

⑩ この點に關しては、張仲謀「梅堯臣詩『以醜爲美』論」（『徐州師範學院學報（哲學社會科學版）』一九九〇年第二期）にも言及されている。

⑪ 李慶甲「瀛奎律髓彙評」卷二十二（上海：上海古籍出版社、一九八六年）、九二六頁。

⑫ 「人情」という語は、歐陽脩の學術や文學思想を考えるうえで重要なキーワードとなっている。たとえば、梅堯臣を評して「其體長於本人情、狀風物、英華雅正、變態百出」（『書梅聖俞稿後』、『歐集』卷七十二）といい、韓愈を評して「其資談笑、助諧謔、敘人情、狀物態、一寓於詩、而曲盡其妙」（『六一詩話』、『歐集』卷一百二十八）という。また『詩』

小雅・出車を解釋して「詩文雖簡易、然能曲盡人事、而古今人情一也。求詩義者、以人情求之、則不遠、然學者常至於迂遠、遂失其本義」(『詩本義』卷六)という例も見える。詳しくは劉子健「歐陽修的治學和從政」(臺北：新文豐出版公司、一九八四年補正再版)、二四—二五頁、増子和男「歐陽脩の詩の評價基準をめぐって」(『中國文學研究』第十六期、早稻田大學中國文學研究會、一九九〇年)などの論考を参照。

- ⑬ 「女」はもと「沈」に作るが、夏敬觀の校勘によって改めた。詩中に云う「裴生亦有如此作」の箇所は、未詳。あるいは裴煜(字如晦)に同類の唱和作品があったのだろうか。「全宋詩」卷四百一十八には裴煜の詩わずか三首を存するのみで、該當しそうな作品は見えない。博雅の士の指教を俟つ。
- ⑭ 梅堯臣の他の作品では、「夢登河漢」詩(『梅集』卷十五)・「秋雨篇」(『梅集』卷二十四)などの寓意詩も、「孟東野失子」詩の結構に類似する。

- ⑮ 朱東潤はこの詩を嘉祐元年(至和三年)に繋けるが、歐陽脩「與梅聖俞」其四十一は題下に嘉祐三年と注記する。いずれが正しいかは不詳。詩の原文は以下のとおり。「毛氏穎出中山中、衣白兔褐求文公、文公嘗爲穎作傳、使穎名字存無窮。偏走五嶽都不達、乃至瑯琊聞醉翁、醉翁傳是昌黎之後身、文章節行一以同。滁人喜其就範繼、遂與提携來自東。見公於鉅鰲之峰、正草命令辭如虹、筆秃願脫冠以從、赤身謝德歸蒿蓬」。

- ⑯ 王力「漢語詩律學」第一章第五節「近體詩的用韻」(上海：上海教育出版社、一九七九年新二版)、四四頁。王氏は、「江・佳・肴・咸」の四つの韻部を「險韻」類とする。

- ⑰ 「瀛奎律髓彙評」卷三、一三七頁。全詩は、「荒臺殘壘舊名邦、曾說王師此受降。西漢衣冠拜原廟、五天龍象護經窗。蜀岡井味人猶品、隋帝宮基闕尚雙。自古興亡不須問、風鈴閑聽響幡幢」。

- ⑱ 列舉すると、「希深洛中冬夕道話有懷善慧大士、因探得「江」字韻聯句」詩(明道元年)、「弔唐俞」詩(景祐元)、「瓜洲對雪、欲再遊金山寺、家人以風波相止」詩(慶曆元)、「金陵懷古」詩(慶曆八)、「古柳」詩(皇祐元)、「弟著作宰南陵」詩(皇祐三)、「送潘歙州」詩(至和元)、「依韻自和送詩潘歙州」詩(同上)、「三和寄潘歙州」詩(同上)、「平山堂雜言」詩(嘉祐元)、「依韻和孫都官河上寫望」詩(同上)、「和張(聖)民朝謁建隆寺、二次用寫望試筆韻」詩(同上)、「平山堂留題」詩(同上)、「謝永叔答述舊之作和禹玉」詩(嘉祐二)、「送白鵬與永叔依韻和公儀」詩(同上)。

- ⑲ 梅堯臣の「險韻」については、拙稿「梅堯臣與黃庭堅——兼論北宋詩壇「怪巧」風格的嬗變」(蔣寅・張伯偉主編「中國詩學」第八輯、北京：人民文學出版社、二〇〇三年)に掲載(豫定)でもいささか論じているので、あわせて参照されたい。
- ⑳ 王文誥輯註、孔凡禮點校「蘇軾詩集」卷三十四(北京：中華書局、一九九九年第五次印刷版)、一八一—一三頁。以下、本

文中で蘇軾詩の出處を示す際には、該書にもとづいて卷數を記す。

- ②① 程千帆・莫礪鋒・張宏生「被開拓的詩世界」(上海：上海古籍出版社、一九九〇年)、八五—八六頁。また舊題白居易「金鍼詩格」「詩有義例七」に云う、「一曰說見不得言見。二曰說聞不得言聞。三曰說遠不得言遠。四曰說靜不得言靜。五曰說苦不得言苦。六曰說樂不得言樂。七曰說恨不得言恨」。張伯偉「全唐五代詩格彙考」(南京：江蘇古籍出版社、二〇〇二年)、三五八頁。張氏によれば、この條は宋代の「白戰體」に對して「理論先導作用」を果たしたというが(該書三四九頁)、唐五代の詩格が宋代詩學にあたえた影響を考えるうえで、この指摘はきわめて重要である。

- ②② 何文煥輯「歷代詩話」(北京：中華書局、一九八一年)、四三六頁。

- ②③ 賀裳「載酒園詩話」卷一「詩魔」條云、「歐公在潁州作『雪』詩、戒不得用玉・月・梨・梅・練・絮・白・舞・鵝・鶴・銀等事。後四十年、子瞻繼守潁州、小雪、與客會飲聚星堂、復舉前事、請客各賦一篇。客詩不傳、兩公之什具在、殊不足觀」。郭紹虞編選「清詩話續編」(上海：上海古籍出版社、一九八三年)、一四三頁。

- ②④ 歐陽脩「對雪十韻」詩云、「對雪無佳句、端居正杜門。人間見初落、風定不勝繁。可喜輕明質、都無翦刻痕。鋪平失池沼、飄急響窗軒。惜不搖嘉樹、衡宜走畫轅。寒欺白酒嫩、暖

愛紫貂溫。遠靄銷如洗、愁雲晚更屯。兒吟鵲鳳語、翁坐凍鸞蹲。病思驚殘歲、朋歡賴酒尊。稍稍春意動、誰與探名園」。

- ②⑤ 「與梅聖俞」其四十(「歐集」卷一百四十九)。「歲日書事」一篇「というのはおそらく「嘉祐己亥歲旦永叔內翰」詩(「梅集」卷二十九)を指し、歐陽脩が和した詩(次韻)は「奉答聖俞歲日書事」詩(「歐集」卷十三)であろう。

- ②⑥ 「中山詩話」云、「歐陽永叔・江鄰幾論韓『雪』詩、以『隨車翻縞帶、逐馬散銀杯』爲不工、謂『坳中初蓋底、凸處遂成堆』爲勝、未知眞得韓意否也」。『歷代詩話』、二八五—二八六頁。歐陽脩と江休復(字鄰幾)が論するのは、韓愈の「詠雪贈張籍」詩(「韓昌黎詩繫年集釋」卷二)であり、この詩は後人によって禁體の濫觴とみなされている。

- ②⑦ 「邵氏聞見後錄」卷十八(北京：中華書局、一九八三年)、一四五頁。蘇軾の語は「答陳傳道五首」其三に見える。曰く、「知日課一詩、甚善。此技雖高才、非甚習不能工也。聖俞昔常如此」。『蘇軾文集』卷五十三、一五七五頁。『挑燈杖子』詩に該當しそうな作品は、現行の『梅集』ではわずかに一首「挑燈杖」詩(「梅集」卷二十六)のみ。

- ②⑧ 「百川學海」、影刻咸淳本。

- ②⑨ 「中國社會科學」一九九五年第四期、のちに「北宋詩文革新研究」第十三章「北宋詩文革新中」樂「主題的發展」、三〇七—三三五頁、所收。

- ③⑩ 歐陽脩は「文學のたのしみ」のみならず、讀書や書法のだ

のしみについてもしばしば提起する。たとえば、「讀書」詩（『歐集』卷九）に「至哉天下樂、終日在几案」、『筆說』「學書靜中至樂說」（『歐集』卷一百二十九）に「學書不能不勞、獨不害情性耳。要得靜中之樂者、惟此耳」、「與梅聖俞」其二十六（『歐集』卷一百四十九）に「聖俞詩屢見許、甚渴見、何必自寫、小兒輩可錄。某亦厭書字、因思學書各有分限、殆天之稟賦、有人力不可彊者。往年學弓箭、銳意三四年、不成、遂止。後又見君謨、言學書最樂、又銳意爲之。寫來寫去、却轉不如舊日、似逆風行船、著盡氣力、祇在舊處、不能少進。力竭心倦、遂已。身老矣、安能自苦如此邪。乃知古今好筆迹、眞可貴重也。今後祇看他人書、亦可爲樂、不能生受得也」などに見える。

③① 先秦における「樂」に關する言説のうち、莊子の「至樂」という概念も看過することはできない。『莊子』至樂篇は、その篇名のとおり、人生の究極の「樂」とは何かということをめぐる議論が展開される。そこでは、世俗の人々が追求める官能的な「樂」——「身の安きと厚味、美服、好色、音聲」が果たして本當の意味での「樂」なのか疑問視され、「無爲」に生きることこそが究極の快樂だという。これは莊子の逆説的な表現で言えば、「至樂は無樂なり」ということにはかならず、唐・成玄英の疏は「虚淡無爲を以て至實の樂しむと爲す」とパラフレーズする。ただ、このきわめて道家的な「至樂」が後世における「文學のたのしみ」という觀念

とくに隱逸型の「樂」とどのような關係をもつか、本稿では十分に論じられなかった。少なくとも歐陽脩の考える「至樂」は、むしろ儒家的な要素の強いものだったようである。たとえば「刪正黃庭經序」（『歐集』卷六十五）には、「顔子蕭然臥於陋巷、簞食瓢飲、外不誘於物、內不動於心、可謂至樂矣」とあり、明らかに「論語」雍也篇の顔回の「樂」を意識している。

③② E・R・クルツイウス著、南大路振一ほか譯『ヨーロッパ文學とラテン中世』（東京：みすず書房、一九七一年）、六九八—七〇〇頁。むろん後の西歐においては、ホイジンガやカイヨワをはじめ、遊びや娛樂という視角から文學や文化現象を探究うとする著作が汗牛充棟のごとくある。

③③ 『程千帆全集』第六卷『文論十箋』（石家莊：河北教育出版社、二〇〇一年）、一五九頁。

③④ 錢鍾書『管錘編』第三冊（一三七）「全晉文卷九七」條（北京：中華書局、一九九四年重印版）、一一九二頁。もちろん、錢氏は周到にも曹植の「與丁敬禮書」の「故乘興爲書、含欣而秉筆、大笑而吐辭、亦歡之極也」という一節を引いて、所説を補強している。同様の例は、たとえば曹丕「與吳質書」（『文選』卷四十二）にも「元瑜書記翩翩、致足樂也」と見え、六臣のひとり劉良は「言其文雅之致足爲樂也」と注する。このほかにも、嵇康「四言贈兄秀才入軍」詩に云う「琴詩自樂、遠遊可珍。含道獨往、棄智遺身」は詩の「樂」を述べる

が、これは後述する隱逸の「樂」に近いものであらう。

- ③⑤ 釜谷武志「文學と消憂——魏晉時代まで——」(『中國文學報』第五十冊記念號、一九九五年)。魏晉における「以悲爲美」の觀念については、釜谷氏論文も引用する王運熙・楊明『魏晉南北朝文學批評史』(上海：上海古籍出版社、一九九九年)、一二—一二三頁を参照した。

- ③⑥ 王利器『顏氏家訓集解』増補本(北京：中華書局、一九九三年、新編諸子集成)、二二七頁。

- ③⑦ 龔斌『陶淵明集校箋』卷六(上海：上海古籍出版社、一九九六年)、四二〇—四二二頁。

- ③⑧ 『陶淵明集校箋』卷三、二二一頁。

- ③⑨ 川合康三『中國の自傳文學』(東京：創文社、一九九六年)、八七頁。

- ④① 『陶淵明集校箋』卷二、一一四頁。

- ④② 錢仲聯『韓昌黎繫年集釋』卷一(上海：上海古籍出版社、一九八四年)、六三頁。以下に引用する查慎行と『唐宋詩醇』の評語も該書より轉載。

- ④③ 韓愈の文學における「戲」の要素については、川合康三「戲れの文學——韓愈の『戲』をめぐって——」に詳しい。初出は『日本中國學會報』第三十七集、一九八五年、のちに川合氏著『終南山の變容——中唐文學論集』(東京：研文出版、一九九九年)に收む。また臺灣學者の方介「談韓愈以文爲戲的問題」(『中國文哲研究集刊』第十六期、中央研究院中

國文哲研究所、二〇〇〇年)も別の角度からこれを論ずる。

- ④④ 朱金城『白居易集箋校』卷四十五(上海：上海古籍出版社、一九八八年)、二七九五頁。

- ④⑤ 『白居易集箋校』卷六十九、三七〇九頁。

- ④⑥ 嚴傑『歐陽脩年譜』(南京：南京出版社、一九九三年)、七七頁。

- ④⑦ 歐陽脩は「道勝文至」の觀點を強調したとはいえ、皮肉なことに、彼自身(梅堯臣も含めて)後世の道學者たちの非難をまぬがれなかった。たとえば、『朱子語類』卷一百三十「本朝四」で歐陽脩を評して云う、「大概皆以文人自立。平時讀書、只把做考究古今治亂興衰底事、要做文章、都不曾向身上做工夫、平日只是以吟詩飲酒戲謔度日」。また同卷一百二十九「本朝三」では蘇舜欽と梅堯臣を「如蘇子美・梅堯臣之徒、此輩雖有才望、雖皆是君子黨、然輕儇戲謔、又多分流品」と評す。

- ④⑧ 「韓孟之戲」は、歐陽脩自身が『歸田錄』卷二「歐集」卷一百二十七)において「讀婦桃詩寄子美」詩(『歐集』卷二)の「韓孟於文詞、兩雄力相當。篇章綴談笑、雷電擊幽荒……郊死不爲鳥、聖俞發其藏」とあるのを指している語。このほかにも「書懷感事寄梅聖俞」詩(同卷五十二)に「聖俞善吟哦、共嘲爲閭仙」、梅堯臣の「別後寄永叔」詩(『梅集』卷十八)に「孟盧張賈流、其言不相昵、或多窮苦語、或特事豪逸、而於韓公門、取之不一律、乃欲存此心、欲使名譽溢。

竊比於老郊、深愧言過實」などと見える。

④⑧ 「文學のたのしみ」と「苦吟」とを對蹠的なものとして捉えるのは、たとえば元代の牟巖である。その「俞好問詩藁序」(『陵陽集』卷十二)にはこう云う。「詩直耳目玩耳。自昔詩人、往往以之鍼心指目、甚至欲嘔其心、而少陵亦有『良工心獨苦』之語。夫愁勞其心以娛耳目、如膏自煎、蓋可嘆。而世且竟爲之悲鳴兩吻不肯止、豈所苦未易奪所樂耶。俞君好問日以吟哦爲事、吾意其未免昔人之所患苦。而君方夷然以笑曰、『吾將以是娛吾心』。閱其帙、佳句層出、不務爲刻深雕殺、自有意度。讀之猶能使人喜、豈不足陶寫性情哉。必有得之心、而非耳目所能與者。君既以東坡『詩句且娛心』者名其集、又取林和靖『暗香疏影』、涑水公『清茶濁酒』之句爲韻而賦之。用意如此、宜其用以自樂也。余有幽憂之疾、念不能自釋、今而後、知詩之可以娛心、奏金石、破蟋蟀之吟、安得與好問同其樂。また清・伍涵芬の編んだ詩話類編『說詩樂趣』は、そのものズバリの書名であるが、巻頭に載せる序文(毛際可・朱庭柏、および伍の自序)にも同様の觀點から「文學のたのしみ」と「苦吟」の關係について論じられる。楊軍『說詩樂趣校注』(濟南：齊魯書社、一九九二年)を参照のこと。

④⑨ 『蘇軾文集』卷四十八、一三八五——一三八六頁。

⑤① 「富貴」と「貧窮」に關する蘇軾のこの發言は、同じく「陳蔡の厄」の場面を描いた『莊子』讓王篇の「古之得道者、窮亦樂、通亦樂。所樂非窮通也」をあるいは意識するか。

⑤② たとえば楊慎選、袁宏道參閱『三蘇文範』卷十三の眉批には、「此書本敘遇知己之樂、末復以樂乎斯道爲梅公頌、通篇不脫一『樂』字貫串、意高詞健」といい、儲欣『唐宋八大家類選』卷九では、「先將聖賢師友相樂立案、因說已遇知梅公之樂、且欲聞梅公之所以樂乎斯道者、最占地步、最有文情」という。王水照『蘇軾選集』(上海：上海古籍出版社、一九九九年第三次印刷版)、三三六頁より轉載。

⑤③ 朱熹『論語集注』卷三では、前出『論語』雍也篇の「回也不改其樂」の箇所について程子の説を引用する。曰く、「單瓢陋巷非可樂、蓋自有其樂爾。其『字當玩味、自有深意』。これはむしろ宋代理學の議論に屬するものだが、顔回が「樂」しむのは貧賤生活といった外在的な要因によるものではなく、そうした環境の中に主體が融け込むことによっておのずと「樂」が生まれるのだ、というこの考えは、蘇軾の立場に近似すると言えるかもしれない。

⑤④ 該當する箇所の原文を挙げると、「樹林陰翳、鳴聲上下、遊人去而禽鳥樂也。然而禽鳥知山林之樂、而不知人之樂。人知從太守遊而樂、而不知太守之樂其樂也」。また前掲川合氏著『中國の自傳文學』は、歐陽脩の「六一居士傳」を分析したうえで、その自己認識のあり方について「物と、物を樂しむ自分とが別個に存在するのでなく、物を樂しむ自分もまた物の一つとして物に融け込ませて、その全體を俯瞰する、そういう態度が浮かび上がってくる。これは中國獨特の一つの

認識の方法と考えていいのではないだろうか（該書一五四頁）とまとめている。これも本稿の提示する「自樂其樂」とつながるものだと思う。

- ⑤4 また「伊川擊壤集序」には、「擊壤集」、伊川翁自樂之詩也。非唯自樂、又能樂時、與萬物之自得也」という。「伊川擊壤集」の引用は『四部叢刊』本に據る。なお、前掲程氏論文は理學の「觀物之樂」という角度から邵雍における「樂」の問題を考察している（『北宋詩文革新研究』、三一八—三一九頁）。この問題についての重要な先行研究として、三浦國雄「伊川擊壤集の世界」（『東方學報』京都第四十七冊、一九七四年）もあわせて参照。

- ⑤5 張明華點校『春渚紀聞』卷六（北京：中華書局、一九八三年）、八四頁。蘇・黃以後の「文學のたのしみ」を論ずる際、さらに禪宗思想の要素も考慮に入れなければならない。この点については、宋代における禪悅の氣風の盛行と「以文字爲戲」との關係を指摘する周裕鐸『文字禪與宋代詩學』第四章第一節「遊戲三昧：從宗教解脫到藝術創造」（北京：高等教育出版社、一九九八年）、一四八—一六七頁を参照。

- ⑤6 本稿では、梅堯臣晩年の唱和活動を包括的に論述したが、「晩年」の中でも、嘉祐二年に歐・梅が科擧の試験官として鑑詰状態にあった鎖院での唱和がとくに注目に値しよう。ただこの点に関しては、王水照「嘉祐二年貢擧事件的文學史意義」に詳述されているので繰り返さない。初出は『人文中國

學報』第二期（香港浸會大學、一九九六年）、のちに王氏著「王水照自選集」（上海：上海教育出版社、二〇〇〇年）所収。

- ⑤7 『新宋學』第一輯（上海：上海辭書出版社、二〇〇一年）。
⑤8 たとえば清・陳僅の『竹林答問』（清詩話續編）、二二四八頁）には、「如何是作詩樂趣」という問いに對し次のような答えがあたえられる。「作詩當取詩於我、不當求詩於題。詩趣・詩機・詩境・詩料、四者作詩之具、非倉猝所可求。必其平素涵養得足、使滿腔詩趣活潑潑地、詩機在在躍然欲出、眼前詩境、到處皆春、腕底詩料、俯拾皆是、雖終歲不作詩、而盈天地間皆吾詩也。題來就我、非我就題、安得不到妙處。此之謂樂趣」。「詩趣・詩機・詩境・詩料」というチームは、宋代以降の詩學においてしばしば提起されるものであるが、周圍の一切を詩のおもむきや素材として認識し、詩人主體が自由自在にそれを作品化することにたのしみを見出す（天地の間は皆な吾が詩なり」という態度も、梅堯臣らが先取りするものではなかったか。